

ПАОЛА
ВОЛКОВА

Мост через бездну

книга пятая



УДК [7.03:008](4)
ББК 71.05(4)+85(4)
В67

Подготовка литературного материала
Ольга Свирина

Художественное оформление
Олег Ерофеев

Издательство выражает благодарность
Российской государственной библиотеке искусств
за помощь в подготовке книги

Издательство выражает благодарность
Марии Плавинской

Волкова, Паола Дмитриевна.

В67 Мост через бездну. Кн. 5 / Паола Волкова. — М.: Зебра Е, 2015. — 272 с., ил.

ISBN 978-5-906339-88-1

Перед вами — «Мост через бездну». Пройти по нему или остаться на месте? Знаменитый искусствовед Паола Волкова умеет увидеть и показать тайный, скрытый смысл гениальных произведений искусства. «Легенды, заставшие в рамках» оживают в ее рассказах.

Какой текст зашифрован в полотнах Босха и Брейгеля? Могут ли быть связаны романы М.А. Булгакова с обществом адамитов, Северным Возрождением и исследованиями Леонардо да Винчи? И что общего между видением мира художников-импрессионистов и коммунизмом?

Знаменитая «Тайная вечеря». Чье прочтение предательства нам ближе: Леонардо да Винчи или Сальватора Дали?

Дмитрий Плавинский. Много ли мы знаем о своих знаменитых современниках? Паола Волкова раскрывает перед нами глубокий смысл картин и офортов удивительного художника, одного из лучших мастеров московского «неофициального искусства».

Дмитрия Плавинского больше с нами нет, как нет и замечательной Паолы Дмитриевны. Но мир талантливого художника, показанный через восприятие выдающегося искусствоведа, — уникальное творческое наследие.

От Иеронима Босха до Дмитрия Плавинского, от «Откровения» Иоанна Богослова до пьес Сартра и Вайса — читателя вновь ждет головокружительное перемещение в пространстве и времени.

Для широкого круга читателей.

ISBN 978-5-906339-88-1

© Волкова П.Д. (наследники), текст, 2014
© Издательство «Зебра Е», 2014

О Г Л А В Л Е Н И Е

«Истины наоборот»	5
Метаморфозы абсурда	35
Часть I	
Между временем и вечностью	37
Часть II	
«Притча о слепых»	57
Ангел Рафаэля	69
«Гениальный безумец»	
Доменикос Теотокопулос	99
«У наших судеб схожие черты...» ...	115
«Красок звучные ступени»	143
Часть I	
Художник с «колумбовой кровью»	147
Часть II	
Поэтическая объективность	161
Часть III	
«Impression. Soleil levant»	171

Сальвадор Дали.....	185
Часть I	
«Ну не гений ли я?»	187
Часть II	
«Тайная вечеря»	207
Он слышит дыхание Вселенной.....	229
«Путь в бесконечность»	251

«ИСТИНЫ наоборот»



Культура эпохи Возрождения искусствоведами исследована до такой степени досконально, что проблема итальянского Ренессанса с точки зрения периодизации, с точки зрения эстетики, изучения отдельных художников на очень долгое время обеспечена качественной литературой.

Но! Пройти эпохи Возрождения невозможно, потому что ни одна культура и ни один культурный этап не имеют такого прямого отношения к XX веку, как эпоха Возрождения. Именно поэтому на Ренессансе мы остановимся, но постараемся дать этот материал в несколько ином плане, чем принято в искусствоведческой литературе.

Эпоха Возрождения имеет достаточно четкую, четырехчастную периодизацию:

1. Треченто. Так называемая эпоха Данте и Джотто, XIII-XIV века, Италия (за единицу измерения Ренессанса мы берем итальянское Возрождение, классический образец Ренессанса).

2. Кватроченто, это XV век. Столица кватроченто — Флоренция. Флоренция — художественная столица Возрождения для всего мира, а не только для Италии, это художественное сердце европейской культуры. Все великие писатели, художники, философы, архитекторы либо были флорентийцами по происхождению, либо учились во Флоренции.

3. Высокое Возрождение. Борис Робертович Виппер, один из самых выдающихся советских ученых в области искусствоведения, дает точную периодизацию Высокого Возрождения: с 1500 по 1520 год — год смерти Рафаэля.

4. Поздний Ренессанс, XVI век — трагический Ренессанс, так называемый Чинквеченто.

Эта периодизация справедлива только для итальянского Возрождения. Достаточно долго существовал вопрос: можно ли вводить в объем того термина, который мы определяем как Ренессанс, северную культуру XV–XVI веков — от Яна ван Эйка до Питера Брейгеля — и немецкую культуру XV–XVI веков? Эти споры давно кончились: и нидерландская культура, и культура Германии очень уютно уместились внутри этого термина. Так что мы и северное искусство также вносим в объем искусства Ренессанса, однако та периодизация, которая принята в Италии, на северную культуру не распространяется. Северная культура имеет несколько иную хронологическую структуру.

В сравнении северного и итальянского Ренессанса существует одна очень интересная проблема. Северный Ренессанс — нидерландский — мы бы назвали «миростроительным», а итальянский — «человекоотворительным». Пусть простит нас чи-

татель за использование столь вольной терминологии, но именно об этом мы хотели бы поговорить. Итальянская культура все свое внимание сосредотачивает на понятии человека, она возвращается к идее того, что Господь создал человека по образу своему и подобию. Ренессанс итальянский настолько сосредоточен вокруг проблем человеческой личности, что мы его можем называть культурой, связанной с «человекоотворительством», а вот Северный Ренессанс связан с «мироотворительством».

Карта европейского Ренессанса имеет очень точно выраженную географию: Италия-Нидерланды-Германия. Для того чтобы понять все то, о чем мы с вами будем говорить, нам необходимо остановиться на политической составляющей этого вопроса.

Италия — страна политически раздробленная, не имеющая политического единства, в каком-то отношении повторяет историю античных полисов, ведущих войну между собой, временно объединяясь друг с другом. Эти хрупкие союзы распадаются, потом вновь создаются и вновь распадаются — это история ни на минуту не утихающей политической борьбы и междоусобиц. И между тем Италия создает единый национальный язык, единую философию, единую культуру в эпоху Возрождения.

Германия тоже состоит из ряда враждующих между собой княжеств. Но Германия — страна самая трагическая в XV–XVI веках. Более трагического, чем Германия, особенно XVI века, вообразить себе невозможно. Именно Германия рождает одного из своих чудовищ — Мартина Лютера. Мартин Лютер — фигура интересная, сложная и автором очень нелюбимая. Нелюбимая, возможно, потому, что этот хри-

стианский богослов был врагом изобразительного искусства. Хотя, конечно, он — большой поборник слова, и немецкая литература многим ему обязана. Но, тем не менее, именно Мартин Лютер был очень провоцирующей в это время фигурой. Германия обливается кровью на протяжении целого столетия — это какие-то кровавые пузыри земли; вот эта хлипкая лужа бесконечной крови — апокалиптическое сознание немцев XVI века. Это сознание чрезвычайно трагично и очень интересно окрашивает всё немецкое Возрождение.

Нидерланды — это вообще не страна, а огромная территория, включающая в себя современную Голландию, Бельгию, Люксембург и часть Франции, то есть по сути весь Бенилюкс. Нидерланды — это европейская колония, сателлит герцогства Бургундского. Это своеобразная художественная держава, которая для нас имеет большое художественное значение, представляет очень большой интерес.

Основоположник новой школы нидерландского Возрождения — художник, алхимик, звездочет Ян ван Эйк. Он является фигурой классической, связанной с национальным искусством Нидерландов. Фигурой, которая завершает весь художественный объем нидерландского Возрождения, является Питер Брейгель Старший «Мужицкий». Это человек, который был уже участником и свидетелем непримиримой войны с Испанией.

Нидерланды имели одну очень интересную тайну — они являлись центром всей общеевропейской христианской ереси, это самая глубокая по христианским ересям страна. Почему именно Нидерланды

явились вот этой самой географией ереси, мы объяснить не можем. Вероятно, одна из причин заключается в самом достоинстве этой территории: она была страной мастеров, страной гениальных ремесленников. Что же это за ересь была такая, которая выходит и становится необыкновенно активной и буквально укладывается в философию Возрождения?

С одной из самых серьезных идейно-духовных организаций, которые были в Нидерландах, связаны такие личности, как Эразм Роттердамский и Альбрехт Дюрер. Члены этой организации устраивали съезды, собирались на симпозиумы, обсуждали очень важные вопросы. С этой же ересью связаны такие имена, как Иероним Босх, Питер Брейгель, Ян ван Эйк. Если вы откроете литературу по нидерландскому Возрождению, то найдете следующее утверждение: Северный Ренессанс отличается от итальянского тем, что земля Италии — это земля античности. В Нидерландах не было античности, у них не было стен — они не были мастерами стенной росписи, как итальянцы. Они были мастерами миниатюры, книжной графики, прекрасными ремесленниками, мастерами тонких вещей, и поэтому развитие новой школы идет не через развитие монументальных школ искусства, не через развитие итальянского гуманизма, имеющего историческую память в античном гуманизме, а через преодоление готических традиций и развитие вот этих самых реалистических форм, связанных с ремеслом. Очень убедительное, очень простое объяснение и в то же время абсолютно не убедительное, потому что здесь существует целая

философия «миростроительства». Вот эта философия «миростроительства», то есть того, что есть мир и что есть человек в этом мире, есть основная концепция Северного Ренессанса. Она складывается в Нидерландах, имеет очень глубокие национальные основы, которые частично связаны с европейскими художественными традициями. В основном все художники, о которых мы будем говорить, выросли на особом духовном складе Нидерландов, на этой особой христианской ереси, рассадником которой были Нидерланды.

* * *

Что касается живописи Нидерландов, то есть несколько типов композиций, связанных с проблемой «миростроительства». Самая распространенная — это композиция, взятая с верхней точки. Такую композицию очень любил Питер Брейгель «Мужицкий» (1525–1569). Если использовать здесь определение нашего российского и советского художника Кузьмы Сергеевича Петрова-Водкина, то это, по его определению планетарности, выглядит так: «...Земля с точки зрения себя самой». То есть Земля как бы взята с высоты птичьего полета. Это всегда очень высокая точка, которой часто пользовался Питер Брейгель. Она дает очень сильную систему панорамирования: это панорамная композиция. И эта панорама включает в себя очень большой объем мира. Сюда входит Земля с точки зрения себя самой.

Посмотрите на созданную Питером Брейгелем в рамках цикла произведений «Времена года» карти-

ну «Охотники на снегу», 1565 г. (Музей истории искусств, Вена): это осязательно исполинские горы, которые упираются своими вершинами в небеса. У подола гор — гнездящиеся маленькие темные деревья и деревни, какая-то разлитая панорама. Такое впечатление, как будто художник стоит на очень высокой горе и все Нидерланды лежат перед ним. Затем мы приближаемся к той точке, на которой стоит художник, и видим, как на катках катаются люди, по дороге едут сани с деревом, которым они топят печи. Еще ближе к нам — идет старуха, которая тащит хворост. И наконец, с этой точки взяты прекрасные охотники на снегу, идущие, бредущие с собаками из леса после охоты.

Мы уже говорили, что Ренессанс приближается к монтажу, к композиции, что монтаж композиционный — излюбленный прием всех художников итальянского Возрождения. Посмотрите на работу флорентийского живописца дель Антонио Поллайоло «Мученичество святого Себастьяна», 1473–1475 (Национальная галерея, Лондон). Как там идет этот монтаж? Главная серьезная точка схода нидерландского и итальянского Ренессанса — в монтажных композиционных планах, потому что итальянский Ренессанс тоже прибегает к охвату всего объема мира как с точки зрения человека, так и Земли с точки зрения ее самой.

Мы сейчас не будем говорить подробно о проблеме *non finita* у Поллайоло, о проблеме специальной незаконченности и незавершенности в художественном произведении. Лишь заметим, что у Питера Брейгеля — то же самое. У него есть фрагментарность в этой панораме. Посмотрите, как кадр

взяты, когда художник пишет собак: они как будто выходят из-за края картины. То же самое и с деревьями, которые упираются своими пустыми ветками в край композиции. За левый край композиции уходит и деревушка. Всюду — система незаконченности и незавершенности, фрагментарности, взятой с очень высокой точки, т. е. этой самой системы *non finita*.

Есть еще один момент. У Поллайоло и у всех итальянцев появляется проблема времени, текущего, как проблема показанного движения. У них эта *non finita* показана или руиной, или дорогой, или каким-то другим способом. У нидерландцев проблема монтажной композиции — большого объема времени и проблема незаконченности — проблема времени текущего, показана всегда как система движения: птица в полете человек движется, охотники идут, собаки. То есть проблема времени показана через проблему сквозного действия, сквозного движения.

Мы обозначили те моменты, которые объединяют новые явления итальянского и нидерландского Возрождения, что дает возможность вводить их в общий объем культуры.

А теперь хотелось бы сказать о том, что есть очень глубокая разница между итальянским и нидерландским Возрождением. И она заключается в том, что существует принципиально разная точка зрения на мир как на модель. И дело здесь не в итальянцах, которые имели в канонической памяти греков, или в нидерландцах, которые ничего, кроме готики, не имели. Дело здесь в том, что Нидерланды были особой страной по своему мышлению и сознанию. Мы

с самого начала во всех картинах нидерландских художников (мы покажем все типы композиции) сталкиваемся с двумя противоположными и противоречивыми началами: это начало мира и начало человека в мире.

Мир есть понятие абсолютное, а человек есть понятие относительное. Мир есть понятие незыблемой тверди, человек есть понятие скольжения по поверхности, как птица при полете. Мир лежит перед Питером Брейгелем в Божьей ладони, весь здесь, величественный, могучий, сотворенный. Брейгель всегда показывает это творение фрагментарно, но во всем величии этого творения.

Цикл картин «Времена года» Питера Брейгеля — это принцип философии, принцип сознания, понятие хронотопа — единства пространственных и временных параметров, направленных на выражение определенного художественного смысла. В «Жатве», 1565 г. (Музей Метрополитен, Нью-Йорк) этот монтаж еще более отчетлив, еще более конкретен. Художник дает эту точку сверху и дает этот мир сотворенный, на ладони лежащий, безупречный, великолепно созданный Мастером, сотворившим его в семь дней. А на переднем плане — совершенно великолепное дерево, которое дает эту точку сверху вниз, и вокруг этого дерева — группа людей. И какая разница, какой невероятный разрыв между тем, как прекрасен, как совершенен мир, и тем, как относителен в своей ценности человек.

Для итальянского и нидерландского Ренессанса существует общее понятие хронотопа, понятие элементов этого хронотопа, т. е. пространство и вре-

мя — общее. И даже попытка создания монтажной композиции — общая. Но при этом итальянцы строят человека, Бог создает человека по образу и подобию своему — вот их точка. Для итальянцев понятие «человек» — первично. У нидерландцев — Бог создал мир в семь дней — понятие «миросотворения». И для них первично понятие «мир», а вот человек внутри этого мира существует в каком-то очень сложном состоянии, взаимодействии и взаимосвязи с этим миром.

У нидерландцев мы рассматриваем проблему сотворение мира — «миросотворения» во взаимосвязи: мир, созданный Богом, и человек внутри этого мира. А у итальянцев — наоборот: человек и мир перед человеком. Обратная система связи: здесь человек в мире, а там — мир в человеке. У нидерландцев — макрокосм, а у итальянцев — микрокосм, который предопределяет собой, что он есть мера всех вещей. Вот эти две системы мы рассматриваем.

* * *

Первая композиция, о которой мы уже говорили, — наиболее классическая. Это модель, взятая с высоты птичьего полета, с очень высокой точки, взятая в очень остром монтаже, с передним планом, с резким ракурсом снизу вверх, вмонтированная в панорамную композицию. И это — общая концепция мира. Затем начинаются вариации на эту тему.

Возьмем вариации Питера Брейгеля «Фламандские пословицы и поговорки», 1559 г. (Государствен-

ный музей, Берлин) и один из фрагментов «Страшного суда» Иеронима Босха (1450–1516).

Начнем с «Фламандских пословиц». Это очень остроумная, нравоучительная, притчево-назидательная картина, построенная по принципу нравоучений и назиданий немецкого сатирика Себастьяна Бранта (1458–1521) или нидерландского «князя гуманистов» Эразма Роттердамского. То есть это — инверсия перевернутого смысла от смысла прямого, это инвертирование в силу буквальности или идеи некоторой модели мира — узловой метафоры мира, в которой он так себя выражает. Питер Брейгель создает инверсию в силу ее буквального воспроизведения: крестьянин разбрасывает розы перед свиньями; воин в панцире, но без штанов методично бьется головой о кирпичную стену; богач кидает деньги в воду; умирающий от голода человек сидит за столом и одновременно пытается дотянуться до хлебов, лежащих по разные стороны от него; еще один крестьянин закапывает яму, куда упал теленок; жители дома латают крышу блинами; какой-то прохожий греется возле горящего дома... Все действия на картине персонажи совершают с серьезным, мы даже сказали бы, обыденным видом, никто ничему не удивляется. Происходит восприятие мира как метафоры абсурда. Мир абсурден через деяния людей, а не через божественное сотворение. Мир прекрасен, это люди превращают его в абсурд своими деяниями. Как тут не вспомнить замечательную «Балладу истин наизнанку» французского лирика Средневековья Франсуа Вийона (XV век), где каждая строчка — иллюстрация того, о чем мы с вами ведем разговор:

Мы вкус находим только в сене
И отдыхаем средь забот,
Смеемся мы лишь от мучений,
И цену деньгам знает мот.
Кто любит солнце? Только крот.
Лишь праведник глядит лукаво,
Красоткам нравится урод,
И лишь влюблённый мыслит здраво.

Лентяй один не знает лени,
На помощь только враг придёт,
И постоянство лишь в измене.
Кто крепко спит, тот стережёт,
Дурак нам истину несёт,
Труды для нас — одна забава,
Всего на свете горше мёд,

Коль трезв, так море по колени,
Хромой скорее всех дойдёт,
Фома не ведает сомнений,
Весна за летом настаёт,
И руки обжигает лёд.
О мудреце дурная слава,
Мы море переходим вброд,
И лишь влюблённый мыслит здраво.

Вот истины наоборот:
Лишь подлый душу бережёт,
Глупец один рассудит право,
И только шут себя блюдёт,
Осёл достойней всех поёт,
И лишь влюблённый мыслит здраво.

(пер. Илья Эренбурга)

Антитеза «мир—человек» разрешается нидерландским гуманизмом, нидерландской мыслью именно как разница между божественностью сотворения и результатом этого сотворения. Господь создал мир великолепным, и этот мир незыблем, прекрасен, всё зло исходит от человека, абсурд исходит от человека.

Картины Питера Брейгеля как художника национальной формы распространяются абсолютно на весь объем нидерландского искусства. С таким же успехом можно было бы взять любого другого художника.

Автор «Трех книг живописи» Леон Баттиста Альберти (1404–1472) тему композиции трактует как согласие, слияние, как «правило живописи, согласно которому сочетаются части написанного произведения». Для итальянского Возрождения это очень характерно, так как под словом «композиция» они подразумевали некое слияние на основе пропорций и соотношений. Что же касается живописной композиции северного искусства, особенно искусства нидерландского, то с точки зрения итальянского понятия композицией это назвать нельзя. Композиция северной живописи фрагментарна: в ней присутствует некая внутренняя расщепленность, большое количество фрагментов, совершенно изолированно существующих, никак не связанных между собой. Как будто в этом огромном мире каждый элемент в этой фрагментарной композиции существует независимо от другого. Абсолютно независимое существование этих фрагментов — жизнь с точки зрения обывательской логики, обывательской мудрости. Для Брейгеля

пословицы и поговорки — это «отжимки» обыденной мудрости, которые он превращает в набор абстрактных абсурдов. Именно поэтому, когда мы сравниваем этот «ад», данный Питером Брейгелем в виде пословиц и поговорок, с фрагментом «Страшного суда» Иеронима Босха, то принципиальной разницы не видим. Люди умудрились прекрасную Землю превратить в ад. Только Питер Брейгель дает это с точки зрения иронической инверсии, а Босх — с точки зрения трагического кошмара.

Мы сравниваем эти произведения только потому, что принцип построения абсолютно тождественен. Это расчлененный на части, фрагментарно взятый мир во всех своих элементах и деталях.

Иероним Босх берет «Страшный суд». Питер Брейгель — «Фламандские пословицы и поговорки» и еще большое количество картин. Но дело в том, что они живут в разное время. Какая же у них традиция общая, что у них общего, почему мир выглядит глазами одного и другого философски одинаковым? Художественно разным, а философски одинаковым?

* * *

Следующая композиция, которую мы хотим разобрать, — это композиция круга, композиция зеркала.

На наш взгляд, узловым метафорой для всего нидерландского искусства является картина Питера Брейгеля «Обезьяны», 1562 г. (Государственный музей, Берлин). Она очень редко воспроизводится. Эта

картина — метафора в чистом виде. Сюжет картины очень лаконичен: на переднем плане в проеме низкого арочного окна сидят прикованные на цепи две обезьяны. Из окна открывается красивый вид на морской залив, парусники и виднеющийся вдали город Антверпен. Мы вновь сталкиваемся с теми же двумя планами, о которых говорили: план «миросотворенного» Богом и план «миросотворенного» человеком.

План мира, сотворенного Богом, мы видим в проеме люка-окна: это удивительно тонко, почти в импрессионистической манере написанный пейзаж. А вся метафора Питера Брейгеля укладывается в образ этих двух обезьян, прикованных одной цепью. Эти грустные обезьяны — это неволя и бессмысленность существования. Образ этой неволи — цепь; бессмысленность существования — пустая скорлупа от ореха, которая валяется вокруг этих обезьян. Немышленныши макаки, с отсутствием опыта сознательной деятельности, откладывающейся в качестве опыта в сознании на каждом витке своей жизни, будь то строительство Вавилонской башни когда-то или XVI век, повторяющие одни и те же ошибки, они могут быть в такой тупой невероятной повторяемости только у бандерлогов. Правда, тогда еще не было Киплинга, и это племя не называлось бандерлогами.

Но Питер Брейгель точно показывает характер, как и Киплинг: он точно ударяет в мартышек. Между прочим, в традициях это очень сильно: когда хотят создать метафору бессмысленной человеческой деятельности, показывают драку между макаками, то есть дают такую очень обидную

параллель двух близких зооморфных, но не тождественных форм.

Картина совершенно великолепно скомпонована: полукруглая арка окна, хвосты, завершающие круг, кольцо цепи — это понятие круга, кольца, кругового движения внутри картины. Это не только неразрывность и повторяемость, а круг — как повторяемость одного и того же, как некий исторический опыт, который не оставляет никакого следа в сознании, как неизбежность. Поэтому круг здесь взят как очень содержательная составляющая.

Композиция круга встречается как в искусстве итальянском, так и в искусстве нидерландском. Она называется «тондо». И еще она называется зеркалом. Излюбленная композиция эпохи Возрождения. Вместе с этой композицией в эпоху Ренессанса рождается одна из интереснейших проблем — проблема зеркала в искусстве. Так же, как возникает в эпоху Возрождения хронотоп — пространственная временная державность, внутренняя; как возникает монтажная форма в искусстве, проблема *non finita* и текущего времени; как возникает проблема движения метаморфозы — так же возникает проблема зеркала в искусстве и никуда из искусства, вплоть до наших дней, не уходит.

Сделаем небольшое отступление и скажем буквально несколько слов о Леонардо да Винчи. Это очень важно, так как он представляет собой вершину нашего представления о великом и выдающемся человеке, который, кроме того, что был гениальным художником, внес свой вклад и как инженер, механик, врач, психолог, физиолог, психиатр, человек со склонностями к научно-фантастическому

и ненаучно-фантастическому моделированию. Известно, что последние годы жизни Леонардо не мог двинуть ни ногой, ни рукой. Был ли это Паркинсон или что-то еще, но его болезнь напоминала приблизительно то, что было у писателя Островского, когда из строя выходит целая группа мышц и происходит медленный паралич всего тела. А ведь Леонардо был необыкновенным красавцем, который сам изобретал уникальную косметику и для мужчин, и для женщин. Когда он стал жить во Франции при Франциске I, то ввел моду на косметику. Он создал духи, подкрашивал себе губы, брови. Его косметика была «нарасхват», и художник любил этим заниматься, но главной его страстью были зеркала. Это очень таинственная вещь. Леонардо да Винчи первый в мире начал делать ртутные зеркала, которые баснословно дорого стоили. Он производил их в Мурано, куда периодически ездил. Существует версия, что его мышечное заболевание развилось из-за увлечения ртутью. Несмотря на свою гениальность, художник не учел ядовитых свойств ртути. Он никогда не предохранял себя от ртутных паров. Скорее всего, это так. А что касается того, зачем он вообще занимался ртутными зеркалами, то ответ ясен — он изучал волшебные свойства зеркала. Леонардо да Винчи настолько был помешан на зеркалах, что все те тексты, которые остались после него, — это тексты, написанные не только левой, но и через зеркало.

Представление зеркального отражения, или отражения в зеркале, когда мир реальный и зазеркальный взаимосвязаны и странно-сложно отражаются друг в друге, проходит темой во всех

картинах Леонардо да Винчи. Это космос, живущий в зазеркалье истории, это история, связанная с выпукло-вогнутортутной зеркальностью некоего мира, идущего к нам из других галактик. Тема зеркала имеет решающее значение в живописи XVI-XVIII веков.

* * *

Вернемся к теме композиции. Итальянцы дают зеркало как образ идеального, как зеркала мира. Еще один очень интересный смысл — око Божье, идеальное, фиксирующее, фотографирующее этот мир.

В Нидерландах проблема круга или проблема зеркала тоже стоит очень остро. Это есть также зеркало, отражающее мир, но это зеркало — другого начала, то, что философ М.М. Бахтин называет очень деликатно словом «низ». Оставим за ним этот термин. По Бахтину «амбивалентность» — это двойственность и внутренняя диалогичность (возможность на себя самое смотреть со стороны) «верха» и «низа». Михаил Михайлович Бахтин пространно и тонко объясняет нерасторжимость этих понятий: «верха» и «низа». Так вот, то, что Бахтин деликатно называет этим словом, этот «низ» держит зеркало перед лицом «верха». А если говорить жестче, то это интересный прием, который вводит Босх и который за ним очень чутко воспроизводится самыми разными нидерландскими художниками: это зеркало, которое держит перед Богом дьявол: «Вот, посмотри, хороши твои дела, Господи?» Или сколок, или око дьявола, смотрящего на мир, — это тоже зеркало, это

зеркало дьявола. То, что Бахтин деликатно называет словом «низ».

Итальянцы не принимают во внимание знака «минус», они принимают во внимание только знак «плюс». Как у итальянцев появляется трагическое начало? Оно появляется внутри человека. У Микеланджело и Тициана оно появляется как новое понятие самосудности, или категория совести, Страшного суда внутри, но в мире объективно у итальянцев знак «минус» ни перед чем не стоит. Этот знак «минуса», знак негативного рассмотрения явлений, вводят нидерландцы, вводя зрачок дьявола или зеркало, которое он держит и говорит: «Посмотри». Нидерландцы дают эту самую тему амбивалентности «плюса» и «минуса», несменяемости «плюса» на «минус» — этого движения кругового. Это тондо, это зеркало, это зрачок, в котором мир отражается не буквально, а изображается сущность происходящего, узловая метафора.

В 1568 году Брейгель пишет картину «Мизантроп». Шагающий по дороге монах, погруженный в свои мысли, не замечает, как карманный вооришка срезает у него кошелек. Но дело в том, что в этом экземпляре есть нечто большее, чем просто в обыкновенном карманном жулике, который грабит задумчивого, преданного своим мыслям простофилю. Жулик у Брейгеля, заметьте, взят в земную сферу. Это сфера, существующая в сфере. Эти две сферы взяты как единая амбивалентная метафора — очень знаменательный господин, его можно весьма расширить в его сфере. Так вот, эти явления становятся впервые предметом рассмотрения нидерландского искусства в очень большом объеме

в силу одного интересного обстоятельства — учения еретического относительно апокалипсиса. И Босх, и Дюрер, и Брейгель, и Эразм Роттердамский были адамитами. Это была весьма серьезная секта, в которой состояли многие светлейшие европейские умы. Они считали, что апокалипсис уже начался. Его начало — XV век, начало итальянского Возрождения. Один из самых крупных деятелей этого движения — Иероним Босх считал, что врагом человечества является технический прогресс. Если вы внимательно посмотрите картины Иеронима Босха, то увидите, что у него всё идет не к прогрессу, а к регрессу, а ад у него — торжество технического прогресса.

Адамиты были до чрезвычайности учеными, и в настоящее время исследование творчества, скажем, Иеронима Босха обнаруживает несколько смысловых слоев его картин, равно как и у Питера Брейгеля, и у Дюрера. Когда мы говорили о Питере Брейгеле, то сказали, что у него есть узловая метафора и притчево-нравоучительный смысл, а у Иеронима Босха есть и метафора, и притчево-нравоучительный смысл, и астрологический смысл, и вполне адамитский смысл: у него каждую вещь всегда можно прочитать по трем или по четырем слоям. Творчество Иеронима Босха кажется загадочным, о его творчестве пишется огромное количество книг, которые связаны только с одним — составлением алфавита. Потому что то, что мы называем нидерландским реализмом, а за нидерландский реализм мы принимаем реалистическое изображение познаваемых нами предметов, есть не реализм, а знаково-семантическая форма, есть знак, алфавитная систе-

ма, которой пользуется Иероним Босх. Например, известно, что одним из самых богатых алфавитных знаков обладают туфли. Туфли — это алфавит. Каждый предмет, каждый знак есть алфавит. Задача заключается не в том, чтобы рассказать о том, что делал тот или иной персонаж, а чтобы дать в руки людям алфавит. И как только в руках у читателя будет алфавит, читатель, он же зритель, потому что зритель и читатель в данном случае одно лицо, будет прочитывать тексты художественных полотен. Этот самый зритель-читатель будет занят увлекательнейшей работой — раскрытием смысла картин Иеронима Босха и Питера Брейгеля «Мужицкого».

* * *

Мы остановимся на «Страннике» Иеронима Босха, ок. 1510 г. (Музей Бойманса — ван Бёнингена, Роттердам), поскольку это есть дешифрованная в данный момент вещь и в ней обнаружено несколько слоев.

Первый слой — притчево-нравоучительный. В основе — евангельский сюжет о блудном сыне.

Второй слой этой картины — метафорический. Его мы рассмотрим более подробно.

Третий — астрологический. Здесь изображены планета Сатурн и сатурняне.

Четвертый смысл — адамитский, которого мы не знаем, а те, кто знают, — не публикуют.

Притча о блудном сыне очень нравоучительная, серьезная, трогательная. В своей самодостаточности, именно в проявлении нравственного смысла самой себя, эта притча взята у Рембрандта. А у Бос-

ха она является образом изгнанничества, ухода. Босх изображает блудного сына уходящим из отчего дома.

Блудный сын нищ, наг, деревня бедна, и беден дом. И вот из этого убогого мира, представленного нам в зеркале того самого господина: он перед нами поворачивает зеркало и показывает одну из картин мирского бытия, вечно в метафоре, вечно повторяющейся, уходит такой же убогий персонаж.

Характеристика самого блудного сына связана с очень подробным описанием его костюма: продранные брюки, на ногах — две различные туфли. Эти туфли непарные. На одной ноге — что-то вроде низкого сапога, а на другой — шлепанец. Это свидетельствует об очень дурном внутреннем признаке: о величайшем несогласии человека с самим собой, о том, что на нашем языке сейчас называется психической дискомфортом. Разные туфли — это не столько признак нищеты или рассеянности личности, сколько свидетельство очень большой внутренней разлаженности человека внутри, а также разлаженности человека с миром.

В одной руке у блудного сына — клюка, в другой он держит шляпу, на которой — шило и нитка. За спиной — короб, на этом коробе — большая деревянная ложка и, как реклама, — шкурка кошки. Давайте остановимся на этих деталях. Деревянная пустая ложка означает бессмысленность жизни, пустоту. Сколько вольешь, столько и выльешь, ничего не остается, это то же самое, если показать решето на голове. Язык ложек тот же самый, что язык туфель.

Наличие в небогатом скарбе блудного сына шкурки кошки, шила и ниток говорит о том, что он был

кошкодером, кошкодавом. И из кошачьих шкур шил муфты, шубки и т. д. Такой род ремесла — самая низшая форма занятия и существования. Если вы полагаете, что у Михаила Афанасьевича Булгакова один из его героев — Шариков охотится за кошками случайно, то ничего подобного: это отнюдь не случайно. Булгаков был очень образованным человеком и, описывая эту склонность своего персонажа, имел в виду этот уровень развития интеллекта и духовного мира, то есть самый низший из всех, который мог быть.

Мы считываем знаки-символы на картине Босха, и становится понятно, что ниже просто некуда, мир вокруг блудного сына так же убог, как и он сам. Свиньи, которые едят из одного корыта, — знак проституции. Бешеная собака, человек, отправляющий свои надобности за углом, красное копье, стоящее у продранного дома, — речь идет действительно об уровне низа. И блудный сын является сыном этого отечества. Здесь, помимо того, что дан притчевый смысл, хранится необыкновенный по насыщенности и богатству материал. Он расшифровывается в каждом элементе: ремесле, роде занятий, психологии этой личности, психологии мира, объеме этого мира, в котором взят блудный сын.

В XV веке астрология была развита до чрезвычайности, а все адамиты были блистательными астрологами. В каждой картине Босха заложен очень большой астрологический смысл. В «Страннике» — изображение планеты Сатурн. По Марсилио Фичино, Сатурн — планета двух противоположностей, двух противоположных точек. Итальянский гуманист, философ, астролог пи-

шет о том, что нынче рожденным быть под планетой Сатурн очень даже модно, потому что если Дюрер — сатурнианин и Леонардо — тоже, то выше тянуть некуда, потому что это — планета противоположностей: гениев и самых убогих людишек на земле. Кстати, Михаил Афанасьевич Булгаков раскрывает характер своего кошколова так же, как характер сатурнианина. Изображение Сатурна — собака, изображение Сатурна — корова. Время года — поздняя осень или ранняя зима. Дерево, птица на дереве, собака, копье — это все атрибуты, связанные с изображением Сатурна. Внутреннего органического смысла этих вещей мы не знаем и сообщить не можем.

Это второй принцип композиции — объем зеркала.

* * *

Третий принцип композиции. Возьмем картину Яна ван Эйка «Мадонна канцлера Ролена», ок. 1435 (Лувр, Париж). Мы проанализировали открытые панорамные композиции, зеркало как узловую метафору мира и, наконец, берем композицию, похожую на итальянскую, с развернутым перед зрителем трехмерным пространством. Эта композиция принята Яном ван Эйком, Лукасом ван Лейденом, Квентином Массейсом. Если Питер Брейгель делает панорамную проекцию на мир наездом фрагментальным, то на переднем плане дает склеенный фрагмент. У Яна ван Эйка эти вещи просто разделены. Сидит канцлер Ролен на террасе перед Мадонной, над которой ангел держит Ее венец. Отбивка: идет колоннада дворца канцлера Ролена, намест-

ника герцога Бургундского в Нидерландах, а потом идет панорама. Причем эта панорама дается необыкновенно утонченно: она дает современную, великолепнейшую кинематографическую раскладку, где присутствует элемент связи в виде двух фигур, стоящих на мостках. Панорама дает крупный план, потом — средним планом, как бы соединительным, вот эти две фигуры, затем панорама наезда и, конечно, горы. Ян ван Эйк объемы соединяет через прекрасный смысловой художественный и художественно-логический переход. У Брейгеля это просто более динамично, он склеивает передний план в общую панораму.

Мы с вами все время сталкиваемся с контрастными состояниями двух величин: абсолютно большой и малой. Мы с вами сталкиваемся с контрастом состояний абсолютных вещей и относительных вещей, с амбивалентным объемом «верха» и «низа». Мы с вами сталкиваемся с очень сложным объемом состояний, работающих на разности величин. Отношение художника внутри этого объема мира очень любопытно. Обратите внимание на деталь картины «Мадонна канцлера Ролена» — венец, который держит ангел над головой Мадонны. Это не просто изображение венца, мы видим, как этот венец проработан. Посмотрите, как камни написаны, жемчуг, как написаны жемчужные ветки. Отчетливо просматриваются все детали: волосы у ангела наверху венцом тяжеленьким придавлены, каким чистым светом они светятся, они какие-то воздушные, виден почти каждый волосок. А руки? Посмотрите, какие ямочки у каждого пальца. Но ведь так сделана вся картина цели-

ком. Это полотно, которое следует рассматривать в лупу. Здесь можно удивляться каждому элементу: тому, как написан ковер, как кайма лежит по этому ковру, как сделан весь трон, на котором сидит Богоматерь. Так написана каждая половичка пола, кайма на платье Мадонны, ткань у канцлера Роленна. Если вы возьмете картину Питера Брейгеля, то столкнетесь ровно с той же самой системой проработки мира. У Брейгеля нет таких дворцовых деталей, как у Яна ван Эйка, который был придворным художником и очень любил красивые детали, но у него есть старуха, несущая хворост: там видна каждая хворостинка. То есть это совершенно особая система в этом сложном амбивалентном противоречивом состоянии создать абсолютную изобразительную целостность, которая видна в том, как художник пишет деталь.

Отчего это идет? Откуда это всё происходит? Мы снова возвращаемся к началу. Это происходит оттого, что Нидерланды в этом объеме Ренессанса по своему сознанию были страной не столько рассадником, сколько концентрацией совершенно определенной ереси, являвшейся основной в это время в Европе. Нидерланды были центром алхимических европейских ересей, это была одна большая химическая лаборатория. Те, кто были ремесленниками, и те, кто были учеными, были мастерами. Низшая категория мастера есть ремесленник, поэтому каждый из художников — обязательно ремесленник. Среди нидерландских художников неремесленника нет! Ремесленник есть низшая точка той вертикали, на вершине которой — мастер, который есть Мастер мира; Мастер, мир сотворивший; Мастер,

мир смастеривший. Художник, по сути, есть мастер, но вместе с тем он есть и творец. Он есть творец, который сотворяет мир в полном его объеме, но он есть и ремесленник, который сотворяет мир в каждой его части. Мастер — мастерство — «миросотворение», и в этом «миросотворении» — полный объем рассмотрения этого сотворения через все абсолютно параметры и детали. Эта концепция у нидерландских художников такая же основательная, как концепция гуманизма у итальянцев, а объем мира они берут один и тот же.

Метаморфозы абсурда



Часть I

Между временем и вечностью

Такая серьезная вещь — Страшный суд, или Апокалипсис, а сводится это к такому феноменальному явлению, как календарь. Или к такой удивительной вещи, как время. Античность не имела представления о времени. Греция жила в циклическом времени, у них время не развивалось, оно воспроизводилось: Олимпиада, проходившая раз в четыре года. Цезарь создал современный календарь, которым мы могли бы пользоваться, но мы живем по григорианскому — утвержденному папой Григорием XIII. А могли бы пользоваться линейным юлианским календарем, потому что Цезарь установил мировое время. Точнее, он создал общеимперское время, так как существовала большая империя. Конечно, Цезарь был гением, но по-настоящему сознание времени создано христианством. Оно соткано христианской идеей мирсотворения и конца света. И между этими двумя точками существуют рождение и смерть.

Как происходит рождение мира, мы знаем по библейской теме «миросотворение Творцом». В фи-

нале этого мирсотворения мы видим сотворение тварного мира, а также человека и появление, скажем, человека как некой высшей точки развивающегося интеллектуального сообщества, обладающего не только инстинктом, но и живущего в духовном и разумном мире. Это называется «воля под управлением разума». И вот такие понятия, как начало мира и конец света, есть финал понятия христианского, или, если быть точнее, религиозного. Именно христианство вводит понятие, которое называется «трагедия рождения и трагедия смерти». Существует только одна вещь, которая абсолютно предопределена, — это конец, ибо мы все смертны. Другое дело, что один смертен в 50 лет, а второй — в 150. Это есть понятие, и даже древние люди, которые жили еще до христианства, это понимали. Как сказал Сократ, «жизнь философа есть упражнение в смерти». Это высказывание имеет очень интересный комментарий: ваша жизнь должна быть оптимистически успешной, и жить вы должны так, чтобы быть готовыми к ответу каждую минуту. Каждый день может быть последним. Вам, может быть, еще очень далеко до этого момента, но жизнь философа активна, оптимистична и созидательна. Вы должны выстраивать себя как личность. И если вы спросите меня, готова ли я, то я скажу — нет. Я не философ, и я — не готова. Уверена, что философы готовы, а я — ни под каким видом, в силу того, что я категорически и навсегда не готова, поэтому слова Сократа мне не близки.

Конец света произошел давно, поэтому мы уже перешагнули этот рубеж. Но мы в этом вопросе не разбираемся. Нас погубит невежество. В христиан-

стве, особенно в то время, когда складывалась настоящая идея христианства, воплощенная в образах, книги, до определенного времени это было не так широко распространено. Никто не сидел в группе или порознь и не читал, но понимали, что сознание единого поля, сознание единой культуры, единой культурной ценности, единой традиции тоже является просвещением. И оно создавалось через сакральную — религиозную ценность.

Это очень серьезная вещь, потому что Церковь — это модель, это универсальное представление о людях. И именно в восточнохристианской традиции, византийской, где идеальной страной Средневековья является, конечно же, Россия, сложился художественно-изобразительный текст, который существует до сих пор. А Православная церковь, что очень важно, не меняет своего текста, своего языка, свои идеи, и поэтому этот текст однозначно, мощно и отчетливо заявлен моделью восточнохристианского, или греческого, или православного храма.

Когда вы входите в храм, то перед какой стеной стоите? Перед восточной. Восточная стена — это иконостас. Вы вошли, за вами закрылась дверь, вы поворачиваетесь — и перед вами западная стена. Существует центральная ось храма, где текст проходит не от купола к вам, а сквозь вас. Горизонтальная ось. И когда вы находитесь в этой горизонтальной оси, как во кресте, вы стоите лицом к иконостасу. Иконостас всегда представляет собой несколько одинаковых тем. Одна из них, наиважнейшая, называется Деисусный ряд, или чин. А что это за знак такой? Почетный. В центре Вседержитель на троне, у него открытая книга человеческих судеб. Он смо-

трет на вас фронтально. Это фронтальное смотрение. А все остальные смотрят по-другому. Они обращены к центру на три четверти. Богородица, Иоанн Креститель, архангелы Гавриил и Михаил, Святое воинство, 12 апостолов и иногда первосвященники.

Что представляет собой изображение Вседержителя? Он является Верховным Судьей в день Страшного суда. Но Его явление невидимо, Спаситель сидит в таких мандалах, сферах. Он явился с открытой книгой, но осуществляет невидимость присутствия. А слева и справа от Него — Богородица вместе с Иоанном. Они всегда стоят с Ним и обращаются к Нему. Потому что они — наши защитники. Их слово — это слово защиты. Они за нас просят. Рядом Святое воинство, которое их охраняет. Два архангела имеют равновеликое значение — это силы архангельские, силы серафические, шестикрылые. Дальше идут апостолы. Это присяжные. Это суд защитников и присяжных. Классический деисус может иметь всего лишь три иконы, но полный — это тот, где присутствуют и присяжные.

А на западной стене всегда, в любой церкви, изображено одно и то же — Страшный суд. И ничего другого. Это все изобразительные тексты: повторяющиеся, узаконенные, канонические.

Мы хотим сказать, что православное христианство — это постоянно работающий автомат, никогда не выключающийся и держащий нас на вертикали. Мы не будем останавливаться на этом вопросе, потому что, если мы начнем говорить, в какие времена ожидали апокалипсис, то это будет бесконечно долго. Поэтому остановимся на той точке, которая нам интересна. И относится она к западноевропейскому

искусству. Эта точка — слом сознания. Это осознание чего-то совершенно нового. Каждый из нас, когда находится в храме, чувствует себя внутри истории или частью мировой истории, эзотерической, потому что это религиозное поле. А когда человек осмыслил себя как часть истории? Этот слом в Европе произошел в 1450 году, и связан он был с совершенно потрясающим событием — изобретением печатного станка Иоганном Гуттенбергом.

* * *

Мы вернемся к этому чуть позже, а сейчас несколько слов скажем о книге, которая называется «Откровение Иоанна Богослова». Это «Откровение» необыкновенно интересно. Например, та часть, что называется «Псалтырь» и которой исключительно пользуются староверы, является финалом книги Ветхого Завета. А вот «Откровение» — это финал Нового Завета. Оно идет не только после канонических Евангелий, но и после всех Посланий апостолов, после их Деяний.

Вопрос с «Откровением» как с продленным текстом для нас до сих пор спорный. Сейчас в любой литературе, которая посвящена анализу текстов, есть такая концепция, что Иоанн Богослов, а он был не только одним из авторов Евангелия, но и любимым учеником Христа, был сослан на греческий остров Патмос. И существуют очень большие расхождения в датировках.

Есть такая датировка, что «Откровение», которое Иоанну Богослову было дано в воскресенье на острове во время грозы и бури, произошло где-то в 67

году. Известно, что это было при римском императоре Домициане. Но Домициан был последовательным и хорошо известным типом, которого звали Нерон. Его полное имя Клавдий Нерон Домициан, и все последующие за ним императоры тоже Домицианы. Получается очень большое расхождение.

Еще одна дата — 89 год. Есть утверждение, что Иоанн Богослов прожил больше 100 лет (Иоанн Богослов умер то ли в 110, то ли в 115 лет). Но если он столько прожил, то это могло быть при императоре Нероне, который его и сослал на остров.

Откуда мы знаем об «Откровении»? Документально. Однажды Иоанн взял с собой одного послушника, которого звали инок Прохор, и пошел с ним в пещеру, велел Прохору записывать за ним всё, что он будет говорить. До этого они очень долго постились и находились в откровении. Они были чисты и стали сосудом, который воспринимал информацию. Прохор, собственно говоря, и записал это «Откровение». Когда инок вышел из пещеры, то сказал, что Иоанн Богослов «был в Духе».

«Откровение» не единожды переписывалось. Мы категорически не хотим углубляться в историю того факта, который говорит о близости или отдаленности тех текстов от того, что говорил Иоанн Богослов. Но в конце концов, когда этот текст оформился как текст, он обрел свое каноническое значение и существует по сей день. Если учесть, что классическая опись Евангелия все-таки была принята в 381 году, в IV веке (а с нашей точки зрения — в VI веке), прошло 1600 лет. Но рукопись была. Подлинников очень мало, тексты есть, послания апостола Петра, и они находятся в Ватиканской апостольской би-

блиотеке. Остальное — это списки или перепись. А подлинником считается запись, сделанная иноком Прохором.

* * *

Когда был изобретен печатный станок, в Европе произошло необыкновенное волнение умов — настоящее интеллектуальное землетрясение. Большая международная организация, называвшая себя «Цехом каменщиков» или «Цехом строителей», возводившая готические соборы, объявила, что больше готических соборов она строить не будет, как и достраивать.

Как это постановление было осуществлено — другой вопрос, но 1450 год — это финальный год построения готических соборов. Потому что наступила новая эра и новый момент, и эта истинная книга, коей является готический собор, была закрыта. Осип Мандельштам писал: «Безумный лабиринт, непостижимый лес, души готической рассудочная пропасть» — лучше не скажешь. Рассудочная пропасть — дна не видно, содержание можно раскручивать и раскручивать. Кто строил эти соборы? Ведь их строительство равно египетским пирамидам. Не один человек. Это международные строители. И они -самораспустились. Почему? А потому что их заменил печатный станок. Вот тут и начинается самая что ни на есть настоящая революция умов, потому что было решено, что та точка изобретения печатного станка и есть конец строительства готических соборов. Эта точка есть конец христианского мира. И эта точка есть начало Страшного суда. По-

этому, по известной хронологии, Страшный суд наступил в середине XV века.

Кто были те люди XV и XVI веков, кто болел этими вопросами, кто разделял все эти убеждения, кто действительно полагал, что это так и есть? Прежде всего Альбрехт Дюрер, для которого это было невероятным по своему драматизму событием. Художник, который был самым яростным противником любой реформации и который первым сделал две большие книги, где запечатлел почти все эпизоды видений Иоанна Богослова.

А знаете, что стали печатать в первую очередь? Игральные карты. Что тут началось! Разве приличный человек мог играть в карты? Приличный человек играл в кости. Аристократы играли в кости. И сам Дюрер обожал кости. Он не просто играл в них — у него была мечта, о которой он писал: «У меня есть сладкое предчувствие, что я проиграю». Он хотел проиграть и каждый раз выигрывал.

Если глубоко смотреть на некоторые вещи, то, как вы думаете, что могло связывать Булгакова с мировой культурой? Мы скажем — это было общество, к которому принадлежал и Дюрер, — общество адамитов. Дюрер не был католиком или протестантом. Он был адамитом. И Булгаков тоже играл в кости и совершенно гениально описывал эту игру в своем произведении. Многие называли Булгакова синеглазым. И Дюрера тоже называли синеглазым, хотя у него были карие глаза. Потому что синеглазые выигрывают всегда. Булгаков всегда шел играть и ставил планку — 5 рублей. Он выигрывал 5 рублей и шел со своими друзьями в Елисейский магазин, покупал коньяк, шампанское, ветчину, севрюгу, лосо-

сину или икру. И они гуляли на эти деньги. Проходило какое-то время, и он снова шел играть и потом снова шел с друзьями в Елисейский магазин. Смех смехом, но это не анекдот. Адамиты были очень странными личностями.

Почему карты воспринимались в штыки? Потому что дьявол выбросил их в мир. И когда у Булгакова на Патриарших прудах идет беседа Бездомного и Берлиоза, они никак не могут понять, кем является по национальности их собеседник. Поляк не поляк, француз не француз. И они спрашивают: «Вы немец?» И тот, задумавшись, отвечает: «Да, пожалуй, я — немец». Это имеет прямое отношение к тем невероятным событиям. Вы не можете себе представить, что такое культура и как она связана со всем и всеми, какими нитями.

В общество адамитов входили Микеланджело, Набоков и множество других людей, а возглавлял это общество человек, которого звали Ян ван Анхен. Мы его знаем как Иеронима Босха. Адамитов преследовали, поэтому они использовали для переписки эзопов язык, намеки. Боялись собственной тени. В общество входили итальянские гуманисты, которые были против католицизма, против Ватикана и против Реформации. Они говорили: «Чума на оба ваших дома. Вы не понимаете, что происходит».

Адамиты выделились в условную духовную группу. По одной из версий, центр общества адамитов, или общества «Святого духа», или «Духа девы Марии», помещался в Бельгии во Фландрии в Брабанте, в местечке Хертогенбос, где родился Иероним Босх и где он умер. Босх был похоронен в той церкви, где написал Страшный суд.

Еще одна версия «отправляет» адамитов в Нидерланды.

Почему возникло много версий? Потому что ни у кого нет желания абсолютно бескорыстного погружения в какую-то маленькую тему на всю жизнь. Но то, что такое общество было и есть, это мы говорим с полной уверенностью. Адамиты — это очень сильное общество. Если вы откроете Википедию, то найдете об этом обществе много информации. Но ничего общего с тем, что там написано, и с тем, что было на самом деле, не будет, потому что у адамитов была огромная деятельность. Туда входили писатели, поэты и художники. И они все много писали. Главное, что они написали, — это послания папам. Мы знаем о семи.

В этих семи посланиях папам они объяснили, что Страшный суд наступил. Он уже есть. У Суда есть несколько признаков, и они их перечисляют.

Признак Страшного суда — это, как говорят адамиты, — «лжемудрость». Иоанн Богослов описывает, как ангел явил ему свой лик и протянул книгу на полотенце, и заставил его эту книгу съесть. И когда Иоанн эту книгу ел, то ему сначала было очень горько, а потом стало сладко, после чего опять стало очень горько. Что значит «надо книгу съесть»? О чем пишет Иоанн Богослов? Книга должна быть нами поглощена, если точнее — должны быть поглощены знания книги. Они должны быть растворены в нас, мы должны пропитаться этим, и тогда будет и сладко, и горько, ибо великие знания приумножают скорбь.

В предыдущих книгах мы уже говорили о картине Иеронима Босха «Операция от ума» (или «Извле-

чение камня глупости», 1475-1480), поэтому здесь повторяться не будем, вспомним лишь необходимые нам выводы. Книга на голове человека в священническом одеянии — возможность распространять любые, даже самые псевдонаучные, знания. И читающие этому будут верить. Не книгопечатание страшно. Можно печатать географические карты, замечательные книги, но дело заключается в том, что книгопечатание открывает двери для проходимцев. Персонаж, которому из головы вынули «камень ума», — воплощение народа, мастер. Он больше не будет думать сам, подвергать что-либо сомнению, он будет слушать человека с книгой на голове. И верить ему. Он — зомбирован. Страшный суд — это массовая операция от ума.

Персонаж, делающий операцию, стоит с металлической воронкой на голове. Воронка — символ пустоты, знак пустоты. Сколько в нее ни налей, все равно все выльется. Надо сказать, что у Босха на картинах самый распространенный предмет — ёмкости для вина. Его персонажи постоянно с флягой, постоянно наливают и пьют вино. Их сознание затуманено. Всё, что не усваивается в голове, всё, что «проскакивает» через воронку, адамиты называли «сонным», или «пьяным», или «галлюцинаторным сознанием». Это сознание есть во всех посланиях папам — отсутствие дневного или трезвого взгляда на вещи. У зомбированных людей нет возможности трезво смотреть на мир, в котором они живут. Эти люди живут в галлюцинациях, мир движется в сторону галлюцинаторного сознания. Никто не отдает себе отчета в реальности, а только выполняют операцию от ума. Выполняют приказы.

У Иеронима Босха есть триптих «Страшный суд» (1504). Там присутствует очень важный момент: огромное количество всяких технических деталей и всякой техники. Колесо бытия, вращающееся по кругу, и Страшный суд — это внешние створки. У Босха в этом «Страшном суде» на трех створках — сотворение мира, грехопадение Адама и Евы, их изгнание из рая, Страшный суд и ад. Мы видим шар, твердь земную, небеса, космос — всё замечательно. Вот Господь сотворил человека. Напомним, у Босха изображение человека — как полуфабрикат. Недочеловеки. Недосотворенные. Недовоплощенные. Потому что Господь сотворил, но для того, чтобы стать человеком, нужен очень большой труд, о чем также в посланиях папам сказано прямым текстом.

В 1485–1490 годах Босх пишет потрясающую картину — «Несение креста». Посмотрите на изображение Христа, несущего крест, и вокруг него — такие хари. Босх пишет мир, в котором живут заготовки, недоовоплощенные, ни-ка-ки-е. И эти человеческие заготовки, автоматически управляемые, делают всё, что ты хочешь. С именем Бога или с именем Гитлера. Им нужен авторитет. Вот для них высшее существо, которое они чтят.

У Босха надо всё разбирать по элементам текста. Его картины — как клинопись, и мы должны эту клинопись складывать в текст. Он писал кистью по холсту. Когда смотришь близко, то думаешь: «Какой ужас!» А когда издали — то видишь большое количество фигур, связанных в текст. Этот адамитский текст — послание. И «Страшный суд» Микеланджело на стене Сикстинской капеллы — это тоже послание.

На самом деле адамиты пишут Страшный суд радикально. Они задают вопрос: «А почему вся ответственность должна лежать на Боге?» Он часть своей работы сделал — сотворил, далее вся ответственность лежит на человеке — пусть развивается. А если что-то не получается, то стоит вернуться к изначальной точке и всё начать сначала. У человека всегда есть шанс начать сначала.

У адамитов есть очень позитивная линия, связанная с категорическим отрицанием той системы образования и религиозного воспитания, которая существовала в то время. Они предлагают другую систему, призывая выйти из утопий и галлюцинаций и вернуться к реальности.

Надо сказать, что итальянский художник Микеланджело, который писал всегда человека с очень мощным телом, который писал необыкновенную драматургию, высокий пафос, разочаровался в результатах Ренессанса. А он был его крейсером. Но дело в том, что никто никогда не говорит, кем Микеланджело был, с кем связал свою духовную жизнь. Потому что Микеланджело не был связан с гуманизмом, как и Тициан, когда он писал «Карла V», «Бичевание Христа», «Святого Себастьяна». Это была та же самая идея, особенно в «Святом Себастьяне». Там все читается напрямую, настолько сделано мощно и сильно. А у Босха это даже не гениальность, а что-то другое. Но эти послания писал не он один. Это было мировоззрение, это был их испуг от книгопечатания. И, конечно, самая важная вещь — это развитие технического прогресса. Они не знали этого слова — это мы так говорим. Но именно в развитии технического прогресса адамиты видели гибель челове-

чества. Человек становится частью, как они пишут, своей дьявольской изобретательности. Он постоянно будет что-нибудь изобретать. Он настолько станет рабом всего этого, что невозможно будет оторвать.

* * *

Одна из створок «Сада земных наслаждений» (ок. 1500 г.) Иеронима Босха — совершенно феноменальный образ, на котором мы не можем не остановиться, потому что этот образ — собирающий и объединяющий всё, о чем мы говорили, это такая кошмарная метафора апокалиптического видения мира. Наше внимание здесь привлекает портрет. Босх никогда не писал портретов, индивидуальных образов — только обобщенный тип. А на створке «Сада земных наслаждений» — его автопортрет, и это совершенно очевидно. Этот портрет — уникальный, в образе такого прогнившего космоса. Человек как микрокосмос. Когда человек один, то по нему одному, через него, через его срез, можно прочитывать эпоху и время.

У Босха такие страшные образы, которые совершенно невозможно придумать. Нам претят разговоры о том, что художник был сумасшедшим. Оставим это в стороне. Возможно, мы сумасшедшие, а не он или они. То, что мы не понимаем, что здесь написано, не является показателем того, что они сумасшедшие.

Посмотрите на триптих. Эти прогнившие корабли-лодки. Даже бездна прогнила. И тело — как яйцо. Потому что самое распространенное изображение универсума всегда в виде яйца. Это всем известно.

Или яйцо — изображение того места, где идет завязь жизни, и того, где обозначены все основные элементы: солнце-желток, скорлупа. Это очень ёмкая, очень серьезная метафора. И каждый элемент яйца: скорлупа и пленочка под ней, и состав самого жидкого белка — это функциональность субстанции, в которой лежит солнце-желток. Это одна из моделей старого идеального универсума.

Босх показывает это свое прогнившее тело. А в нем — кабак. И компания гуляет внутри. И это уже совсем отвратительная картина, потому что она отсылает нас к Тайной вечере. На голове Босха диск такой — шляпа. И волынка. Должна же быть в галлюцинаторном мире музыка, и просто необходимо двигаться под чьим-то руководством в танце. Такой страшный феллиниевский хоровод. Финал «сладкой жизни». Смертельной жизни. Босх, вне всякого сомнения, писал вечные послания. Вечность — это послания о Страшном суде.

* * *

Всем известен сюжет битвы архангела Михаила с Сатаной. Это сюжет из Страшного суда. Это послание Апокалипсиса. Точно так же, как и знаменитые всадники смерти. Эти всадники беспощадны, а за ними идет смерть с косой. Потому что всадники смерти — это видения Апокалипсиса — его идея, и она всемирная, а не восточная или западная. Когда адамиты говорят в послании папам о превращении мира из сложного в элементарный, а человека — в управляемое существо, лишенное собственных мыслей, они имеют в виду послание Иоанна — аб-

солютную смерть. И здесь что китаец, что европеец, что азиат — все едины.

Эта тема имеет очень интересное продолжение, которое возникает в какие-то роковые минуты. Середина XV века — это эпоха не только великих, гениальных гуманистов, но и мировых потрясений. Это не только Реформация, но и открытие колоний, экспансия Испании, сложные отношения с Китаем и прочее. С одной стороны, гуманизм строит новое человечество, а с другой — эти процессы требуют гениального осмысления. Исторического осмысления. Откуда мы и где мы?

И одно такое осмысление, очень серьезное и важное, произошло в Европе после Второй мировой войны, точнее, в процессе осознания страшного опыта Второй мировой: в 1965 году, когда Второй Ватиканский собор постановил, что смерть Христа не может быть приписана еврейскому народу [в XXI веке папа Бенедикт VI снял с еврейского народа историческое обвинение в распятии Иисуса Христа]. Эти события вызвали целую бурю обсуждений.

Что касается Иуды, то это гораздо более сложная вещь, имеющая последствия в искусстве и литературе. Кем был Иуда — предателем или верным учеником? Иисус сказал Иуде, что предателем станет именно он. В текстах Джотто, Булгакова Иуда — обыкновенный предатель. Мы не обсуждаем этот вопрос. Но есть еще одна линия. Есть романы, где речь идет о том, что Иуда был настоящим учеником своего Учителя и взял на себя страшную миссию, которая должна была совершиться и без которой не могло быть того, что произошло. Происходит пересмотр этого вопроса. Что сказал папа Иоанн XXIII,

по инициативе которого был созван Второй Ватиканский собор? А он сказал, что после войны мир начнется сначала. Но не сразу, потому что это процесс длительный. Будет нулевое время, вне исторического времени, когда мир очень долго будет осмыслять себя.

В 1965 году знаменитый Петер Вайс пишет пьесу «Дознание. Оратория в 11 песнях». Основная тема пьесы — осознание прошлого, его осмысление, анализ. На сцене сидят две группы людей. Идет судебное разбирательство. Одна сторона выступает в качестве обвинителей, а вторая — обвиняемых. Речь идет о преступлениях участников массовых убийств в Освенциме. Убийства, издевательства, газовые камеры, эксперименты над заключенными — всё это вызывает ужас. Но еще страшнее становится, когда понимаешь, что обвиняемые не только не чувствуют своей вины, но и становятся обвинителями. Группы поменялись местами. Обратите внимание, что именно с того момента начинается новое мнение. Оно, собственно, всегда было в каких-то зародышевых состояниях, но особо не проявлялось — экзистенциализм. Всё очень взаимосвязано.

Есть гениальная и очень страшная пьеса Сартра «За закрытыми дверями» («Взаперти» 1944 г.). Попробуйте прочитать. Две женщины и мужчина после смерти оказались в очень комфортабельной гостинице. Они ожидают физических мучений за свои преступления, но их нет. Настоящие мучения — это неизбежное общение друг с другом. Они не могут выйти, и там нет зеркал. Никто не может себя увидеть, только через себя и через глаза дру-

гих. Какая драматургия возникает в этой гостинице — в этой модели ада, когда ты можешь видеть себя только таким образом.

Через века смыкаются понятия, что всё обязательно должно начаться сначала, пока не очистится самосознание и пока оно не станет трезвым. Когда папу Иоанна XXIII спросили, зачем он отпускает грехи еврейскому народу, тот ответил, что отныне наступает время, когда человеку пора становиться человеком, потому что теперь каждый будет отвечать за себя здесь и сейчас, своей жизнью и в этой жизни. «Потом» — это уже было, и не публично, а наедине с совестью и Богом. Это и есть новый поворот.

Часть II

«Притча о слепых»

Историю делает история, а не люди. Людей, которые делают историю, никогда не существовало и не будет существовать. Все те, кого мы называем историческими деятелями — это рекруты. Македонский был рекрутом. Чингисхан был рекрутом. Цезарь. Что касается Цезаря, то всё, что он рекрутировал, приносило успех. Римский полководец прекрасно всё понимал и был человеком с историческим сознанием. Он знал, зачем он пришел в этот мир, и знал возложенную на него миссию. Цезарь видел, что Рим не может стать больше, чем республикой, и что республиканская демократическая система и фразеология (то есть республиканские лозунги) не может удержать всё, что завоевано, потому что демократия может существовать только для малых форм. Удержать большие формы она не в состоянии. Он понял, что для объединения всех провинций нужна другая форма. Если бы у него не было этих знаний, то не было бы его знаменитого официально опубликованного спора с Катоном. Мы с полным правом можем сделать этот вывод, потому что изучали факты. А когда человек изучает факты, то

сопоставляет их. Поэтому, переводя на наш язык, у Цезаря было сознание рекрута. И мы не виноваты, что сегодня у нас очень плохие рекруты, которые не могут и не обучены многим вещам. У них нет необходимого политического и исторического образования. Они ничего не могут, потому что не рекруты делают историю. Историю делает история.

Адамиты тоже были рекрутами. Вообще все адамиты имели очень странные биографии. Можно назвать это словами «миссия», «Бог», «народ». Это даже не историческое сознание. Мы всё хотим объяснить, нам обязательно надо всё развинтить, как часовой мастер развинчивает часы; а когда решаемся сложить заново, то нам не хватает трех болтов. Часы, возможно, и пойдут, но болтов-то все равно нет. Это надо просто хорошо понять.

Мы живем не в историческом пространстве. Ну нет сейчас исторического действия. Нет истории как исторического действия. И рекрутов нет. А что им делать сейчас? Историческое пространство обнулено. Оно свернулось. И получается, что время, окружающее нас, пессимистично, и его следует осмыслить. Видимо, нам предстоит жить вне исторического действия и исторического времени. Мы живем в Средневековье, где дробимся на части, где вокруг идут войны, в том числе и религиозные — бессмысленные и беспощадные. Нужен кто-то, кто сможет предложить свой стиль во всем.

* * *

Мы говорили о посланиях адамитов папам и появлении Реформации и Контрреформации в особой,

отдельно взятой группе людей. Как писали «Страшный суд» единомышленники Дюрер и Микеланджело? Ведь у них он написан не так, как в русской церкви на западной стене. Эти художники писали его исторически. Не эсхатологически, а исторически. И они первые указали на галлюцинаторное сознание и лжемудрость. Адамиты очень боялись печатного станка, ибо считали, что каждый «дурак» будет Библию переводить на свой язык и трактовать, как ему вздумается. И такое случалось. Возьмите, к примеру, кальвинистов. Жан Кальвин, получивший прозвище «женевский папа», пока жил в городе Базеле под чужим именем, перевел Библию на французский язык. А заодно и написал свои «Наставления в христианской вере». То есть изложил свое видение, свое толкование веры и христианской жизни. Защищая свои идеалы, Кальвин использует те же методы борьбы, что и Католическая церковь: изгнания, допросы, смертная казнь, сожжение на костре.

У адамитов было великое прозрение по поводу технического прогресса, о котором они говорили. И дело совсем не в изобретении новых форм, а в направленности их на разрушение человека.

* * *

Мы привыкли называть философов, художников, поэтов эпохи Возрождения гуманистами, но если присмотреться, то можно увидеть, что они принадлежат к разным идеям, к разному выразительному опыту и культуре. Мы научились отличать итальянских гуманистов от реформаторской культуры, от этих важных тенденций, определяющих художника и его

деятельность. Когда Микеланджело пишет потолок Сикстинской капеллы, он принадлежит к расцвету итальянских гуманистов, но когда он пишет «Страшный суд» — он уже другой художник и человек. И мы уже точно знаем, что он находится в глубоком трагизме истории. А ведь это тот же самый Микеланджело.

* * *

Питер Брейгель «Мужицкий» — интереснейший немецкий художник, прямой современник Леонардо, Дюрера и Босха, живший в XVI веке. Брейгель был своеобразным явлением в художественном мире, не похожим ни на кого. Он — один из самых известных героев художественной мировой истории, очень самобытный мастер.

Искусствоведы отмечают, что Брейгель любил повторять одни и те же сюжеты не потому, что они интересовали его как вариации на одну и ту же тему, а потому, что эти сюжеты были ему интересны сами по себе. Например, «Вавилонская башня», 1563 г. (Музей истории искусств, Вена). Она, как и вавилонское столпотворение, равна Страшному суду. Когда говорят о творчестве какого-либо художника, перечисляют периоды его творчества и анализируют их. Но мы не хотим делить Брейгеля на этапы. Нам важно показать этого живописца абсолютно иначе, в другом ракурсе, сказать, что он был великим мастером кисти. Брейгель писал гениально и очень разнообразно. Он был первый, а может быть, и единственный художник эпохи позднего Возрождения, которому было совершенно точно понятно историческое мышление в искусстве. Очень трудно

назвать другого художника, которому был бы свойствен тот же самый историзм.

Образ Вавилонской башни — это, на наш взгляд, обреченность утопии: «давайте возьмемся за руки, друзья, чтобы не пропасть; а давайте споем что-нибудь замечательное; а давайте вместе сделаем что-нибудь такое, чтобы спасти сразу все человечество! А ради этого мы даже человека можем убить, который нам мешает. И потом такое замечательное сделаем!» Но у Брейгеля не было изначальной идеи взяться за руки и спеть, поскольку Брейгель был полностью на линии адамитов. В его «Башне» заложена Вселенская идея. Именно Вселенская, а не историческая.

У Брейгеля Вавилонская башня стоит не только посреди Вселенной — она как бы вбирает в себя всю Вселенную. Саму архитектуру башни художник делал в четырех или пяти вариантах. Брейгеля, как и Босха, надо не смотреть, а читать. Посмотрите на картину: по всем террасам люди ходят, технику возят. Как поразительно Брейгель пишет детали: строительные приспособления, людей. И все эти люди заняты, они — строители, которые возводят уникальное сооружение, но башня уже накренилась, она постепенно разрушается. Этого не замечает никто, каждый занят своей работой. Башня слишком велика, чтобы люди могли увидеть эти пока еще небольшие разрушения и определить масштабы будущей катастрофы. Конечно, мы понимаем, что для художника башня — это аллегория мира.

Обратите внимание на то, как Брейгель построил внутреннюю архитектуру. Храм в храме. Сооружение представляет собой что-то немыслимое с точки

зрения рукотворного творения. Это очень мощная рукотворность. И колоссальный размер. То же самое поражает в пирамидах и готических соборах.

Когда вы смотрите на башню, то со всех сторон открывается такой центр Вселенной, где люди живут вместе, где они понимают друг друга. Но потом они рассыпаются на языки. Что значит «на языки»? — на взаимное непонимание. Отсутствие понимания. Отсутствие слуха. Мы не слышим друг друга, поэтому ничего и никогда не воздвигнем, даже если захотим. Как пишет Брейгель Вавилонскую башню? Как архитектуру-универсум, какое-то идеальное строение. Но это — невозможно. Все равно будет столпотворение и неслышимость, и сооружение будет сыпаться и сыпаться. Это общая идея.

* * *

Мы хотим обратить ваше внимание на одно из великих ранних произведений Брейгеля — «Падение Икара», ок. 1558 г. (Королевский музей изящных искусств, Брюссель). Надо сказать, Брейгель редко обращается к мифам. На картине мы видим очень мирную, идиллическую картину жизни. И у Босха, и у Брейгеля есть одна замечательная особенность: у них Страшный суд происходит в головах, а природа, как божье творение, — всегда невинна. Она необыкновенно чиста и величественна. В «Падении Икара» изображена сельская идиллия. Яркое солнце, бесконечно спокойное море, безоблачное небо — замечательная погода. На воде — кораблик, на мачту карабкаются матросы. Овечки беленькие пасутся. В центре полотна изображен пастух, кото-

рый смотрит на небо. Здесь же — пахарь. Посмотрите на его алую рубаху и длинную безрукавку, ниспадающую красивыми складками. Пахарь поднимает пласты земли, и это соединение складок безрукавки и пластов земли очень организует картину. Полотно притягивает к себе взгляды, но содержание картины не совпадает с ее названием. Судьба Икара — по сути, трагедия. А здесь — сплошная идиллия. Где же Икар? Если внимательно посмотреть, то можно увидеть его, тонущего в море. Никто из присутствующих на картине не заметил гибели Икара, все занято исключительно своими делами. Рядом с ними погиб человек, и не просто человек — герой, испытатель, а люди на это не обратили ни малейшего внимания. Происходит такое событие, которое должно всколыхнуть мир, но миру в миллион раз важнее дела собственные. И эту картину написал художник, который был гуманистом Возрождения.

* * *

Нельзя забывать о том, что художники писали живопись, которой мы должны наслаждаться. В то время не было ничего — ни телевидения, ни кино. И на живописи лежала великая нагрузка. Художники были сразу, одновременно и великими мастерами, и исследователями.

Брейгель был человеком, который исследовал. Для него это стало наиважнейшей вещью. Есть очень познавательная серия книг «Жизнь замечательных людей», и один из томов посвящен нидерландским художникам. Там мы можем прочитать историю о том, что Питер Брейгель Старший был

влюблен в женщину незнатного происхождения, типа экономки, которая все время врала. У нее такая потребность была — врать. Брейгель в ней это просто ненавидел. Он повесил ей на шею деревяшку и сказал, что на каждую ее ложь будет ставить зарубку на этой деревяшке. Когда места для зарубок не останется, женщина должна будет уйти. Дальше начались саратовские страдания. Брейгель ставил зарубки как можно более плотно и делал все возможное, чтобы не дать ей уйти, но она все врала и врала. Скоро зарубки ставить было уже негде. Тогда Брейгель взял и женился на женщине пристойной, своего круга, и стал жить спокойно. Без сумасшедшей любви, но — очень спокойно. У Брейгеля родилось два сына. Тяжело заболел, художник уничтожил часть своих работ, а в своем завещании велел сжечь еще несколько своих вещей, чтобы его родные не пострадали. Именно так Брейгель осознавал свою ответственность перед семьей. Но жена Брейгеля оказалась вроде невестки Ван Гога — очень умной и ничего сжигать не стала. Поэтому то, что было велено сжечь, сожжено не было и осталось нам.

* * *

Гениальная картина Брейгеля «Страна лентяев», 1567 г. (Старая пинакотекa, Мюнхен). Она небольшая, и, как все его картины, ее надо внимательно разглядывать. Запомните, его картины требуют рассмотрения. Вновь идиллическая картинка, теперь уже сказочная. Молочные реки, кисельные берега, шалаш, крыша которого покрыта пирогами, кактус из булок, накрытый яствами стол, бежит жареный

поросенок с ножом в спине. В центре картины под деревом спят крестьянин, ученый-философ (или богослов) и рыцарь. Они ничем не заняты, им очень хорошо, совершенно не надо думать о дне завтрашнем. Можно есть и спать. Но они не просто спят, они еще и мечтают во сне. Посмотрите, у одного из них какая мечта: яйцо, сваренное в нужной консистенции, у него срезана верхушечка и даже ложечка торчит. И это яйцо со всех ног бежит к спящему. Крестьянин, ученый-философ (или богослов) и рыцарь — это человечество в трех его основных сословиях. Художник высмеивает леность и обжорство, ничегонеделанье и веру в то, что все придет само собой, как во сне. Но Брейгель так смешно это изображает, у него такой ядовитый сарказм.

Конечно, «Страна лентяев» — это не просто иллюстрация к известной сказке или высмеивание человеческих пороков. Это остросоциальная сатира. И те, против кого была направлена острая как жало кисть живописца, очень хорошо понимали, о чем и о ком идет речь. Напомним, в это время в Нидерланды вводит войска герцог Альба, и говорить о сытой и счастливой жизни точно не приходится. Особенно если учесть, что первым делом Альба создал особый трибунал, который в Нидерландах прозвали «Кровавой палатой». Одна за другой последовали казни. Прокатившаяся волна восстаний против испанцев быстро сошла на нет. Тысячи жителей спасались за морем или укрывались в лесах.

Еще один пример брейгелевского сарказма — «Притча о слепых», 1568 г. (Музей Каподимонте, Неаполь). На картине на фоне спокойного пейзажа, маленьких домиков и небольшой деревенской

церкви пятеро слепых следуют за своим поводырем. Но ужас заключается в том, что поводырь тоже слепой. Он дороги не разбирает. Поэтому упал в овраг, заполненный водой. За ним по цепочке упал позади идущий. Эта же участь ожидает всех остальных, хотя те еще ни о чем не догадываются. Казалось бы, нам должно быть жалко этих бедняг, но Брейгель пишет их образы настолько отвратительными и отталкивающими, что у нас возникает совсем иное чувство.

В основе сюжета «Притчи о слепых» — слова Иисуса Христа, адресованные ученикам: «Они — слепые вожди слепых; а если слепой ведет слепого, то оба упадут в яму» (Мф. 15:14). Конечно, Спаситель имел в виду слепоту духовную. И у Брейгеля мы это отчетливо видим. «Притча о слепых» — наверное, самая трагическая из его картин. Мы еще раз повторим, что картины Брейгеля — это текст, который надо раскрыть, прочитать.

Нам очень трудно назвать рядом с Брейгелем настоящего художника (мы сейчас не говорим о художниках современных) такого класса, который бы так строил пространство и мог найти свой язык, свой мазок, свой цвет и пластику. Брейгель, сделав спираль в 3,5 оборота и вернувшись к той же самой точке, сказал: нет, равнодушная природа будет красотою вечною сиять, а человечество обречено, потому что слепые останутся слепыми, а когда слепые ведут слепых...

Ангел Рафаэля



О знаменитом урбинце Рафаэле Санти (1483–1520) очень трудно говорить: мы можем только с различными комментариями повторять эти строки Пушкина:

Какой задумчивый в них гений,
И сколько детской простоты,
И сколько томных выражений,
И сколько неги и мечты!..
Потупит их с улыбкой Леля —
В них скромных граций торжество;
Поднимет — ангел Рафаэля
Так созерцает божество.

А.С. Пушкин. «Ее глаза», 1828.

И что бы мы ни смотрели, что бы мы ни говорили, мы просто будем комментировать, и перепевать, и переговаривать эти слова. Имя Рафаэля окружено ореолом восхищения и поклонения.

Художнику было отпущено судьбой всего 37 лет, однако за эти неполные четыре десятилетия он смог оставить нам уникальное наследие и стать великим

художником Возрождения. Удивительно точно о Рафаэле сказал знаменитый немецкий поэт Иоганн Вольфганг фон Гёте: «Он творил всегда то, что другие только мечтали создать».

Скандально известный испанский художник XX века, гений сюрреализма Сальвадор Дали, формулируя «Десять правил для того, кто хочет стать художником», в пятом пункте записал: «Если ты принадлежишь к тем, кто считает, что современное искусство превзошло Вермера и Рафаэля, не читай эту книгу, пребывай и дальше в своем блаженном идиотизме» (Сальвадор Дали. «50 магических секретов мастерства». Пер. Натальи Матяш, 2002)

Замечательная поэтесса Белла Ахмадулина создала в своем знаменитом стихотворении «День-Рафаэль» удивительно нежный, трепетный, очень чистый образ:

ДЕНЬ-РАФАЭЛЬ

Чабуа Амирэджоби

Пришелец День, не стой на розовом холме!
Не дай, чтобы заря твоим чертам грубила.
Зачем ты снизошел к оврагам и ко мне?
Я узнаю тебя. Ты родом из Урбино.
День-Божество, ступай в Италию свою.
У нас еще зима. У нас народ балует.
Завистник и горбун, я на тебя смотрю,
и край твоих одежд мой тайный гнев целует.
Ах, мало оспы щек и гнилости в груди,
еще и кисть глупа, и краски непослушны.
День-Совершенство, стинь! Прочь от греха уйди!
Здесь за корсаж ножи всегда кладут пастушки.
Но ласково глядел Богоподобный День.

И брату брат сказал: «Брат досточтимый, здравствуй!»
Престольный праздник трех окрестных деревень
впервые за века не завершился дракой.
Неузнанным ушел День-Свет, День-Рафаэль.
Но мертвый дуб расцвел средь ровных долины.
И благостный закат над нами розовел,
и странники всю ночь крестились на руины.

(1982)

Итальянского живописца Рафаэля Санти называют «певцом мадонн», и это совершенно справедливо. Душевная чистота, гармония, возвышенная красота, умиротворение — рафаэлевские мадонны для многих поэтов и писателей становятся эталоном женской красоты. Великий гений Возрождения создает пленительные женские образы.

Александр Сергеевич Пушкин, вдохновленный прекрасными мадоннами Рафаэля, пишет целый ряд глубоко лирических стихотворений. Одно из них: «Кто знает край, где небо блещет...», поэт посвящает Марии Мусиной-Пушкиной, в которую был влюблен. Мария Мусина-Пушкина отличалась не только красотой, обаянием, но и удивительной сердечностью, тонкостью чувств и обожала детей. «Живопись — это поэзия, которую видят, а поэзия — это живопись, которую слышат» (Леонардо да Винчи). Как на полотне Рафаэль кистью пишет свою Сикстинскую Мадонну, так Пушкин, изысканно переплетая слова в рифмы, создает нежный, трепетный вдохновенный женский образ:

Кто знает край, где небо блещет
Неизъяснимой синевой,

Где море тёплой волной
Вокруг развалин тихо плещет;
Где вечный лавр и кипарис
На воле гордо разрослись;
Где пел Торквато величавый;
Где и теперь во мгле ночной
Адриатической волной
Повторены его октавы;
Где Рафаэль живописал;
Где в наши дни резец Кановы
Послушный мрамор оживлял,
И Байрон, мученик суровый,
Страдал, любил и проклинал?

Волшебный край, волшебный край,
Страна высоких вдохновений,
Людмила зрит твой древний рай,
Твои пророческие сени.

На берегу роскошных вод
Порою карнавальных оргий
Кругом её кипит народ;
Её приветствуют восторги.
Людмила северной красой,
Всё вместе — томной и живой,
Сынов Авзонии пленяет
И поневоле увлекает
Их пёстры волны за собой.

На рай полуденной природы,
На блеск небес, на ясны воды,
На чудеса немых искусств

В стеснение вдохновенных чувств
Людмила светлый взор возводит,
Дивясь и радуясь душой,
И ничего перед собой
Себя прекрасней не находит.
Стоит ли с важностью очей
Пред флорентинскою Кипридой,
Их две... и мрамор перед ней
Страдает, кажется, обидой.
Мечты возвышенной полна,
В молчанье смотрит ли она
На образ нежный Форнарины
Или Мадонны молодой,
Она задумчивой красой
Очаровательней картины...

Скажите мне: какой певец,
Горя восторгом умиленным,
Чья кисть, чей пламенный резец
Предаст потомкам изумленным
Ее небесные черты?
Где ты, ваятель безымянный
Богини вечной красоты?
И ты, харитою венчанный,
Ты, вдохновенный Рафаэль?
Забудь еврейку молодую,
Младенца-Бога колыбель,
Постигни прелесть неземную,
Постигни радость в небесах,
Пиши Марию нам другую,
С другим младенцем на руках.

(1828)

Образ Богоматери привлекал Рафаэля на протяжении всей жизни. В его творчестве исследователи выделяют два периода этой темы: флорентийские мадонны и римские мадонны.

Картина, о которой пойдет речь, — «Мадонна делла Седия» (или «Мадонна в кресле») относится к римскому периоду. Картина хранится в Палатинской галерее (Палаццо Питти, Флоренция). Надо сказать, что галерея Палатина по праву гордится уникальной коллекцией работ Рафаэля.

Написана картина в 1514 году — в период творческой зрелости художника. Искусствоведы отмечают, что это одна из немногих работ, выполненная собственноручно Рафаэлем, т.е. без помощи учеников.

Перед нами — вписанный в тондо (итал. круг; форма картины, популярная в эпоху Ренессанса) сюжет: Дева Мария, сидящая в кресле, держит Младенца, а рядом — маленький Иоанн Креститель. В этой картине, в этом образе — Марии, Младенце и Иоанне Крестителе — есть какая-то сложная составляющая, какой-то очень важный эмоциональный момент. Мы видим Мадонну — как она прижимает к себе своего Младенца: не нежно, а с каким-то неистовством, словно охраняет его от чего-то. Младенец прижался к своей Матери. Взгляд Богородицы — пристальный, словно предостерегающий: «Смотрите, не подойдите». Рафаэль изображает Младенца толстоватым, перекормленным — вся любовь Матери вложена в этого Младенца. И рядом изображение Иоанна Крестителя: напряженный взгляд, руки, сложенные в молитвенном жесте, придерживают Крест. Иоанн Креститель очень внимательно,

с каким-то внутренним напряжением, смотрит на Богоматерь и Иисуса.

В исследованиях, посвященных Рафаэлю, высказывается предположение, что последняя датировка «Донны Седии» — это 1514–1516 годы. А 1517 год — это год «Сикстинской Мадонны». И очень многие искусствоведы, которые придерживаются данной точки зрения, полагают, что «Мадонна делла Седия» — это первый звонок тревоги: какого-то внутреннего напряжения, этого слишком сильного объятия, слишком сильного оберегания Младенца, этой необыкновенной цветущей женственности, — это предчувствие того, что потом взорвется трагедией «Сикстинской Мадонны».

* * *

Картину «Мадонна делла Седия» Рафаэля мы взяли не случайно, потому что, как нам кажется, в Рафаэле как в художнике есть одна особенность, одна художественная черта, которая мало исследована и которая не пристальна во внимании искусствоведов. Рафаэль был художником-гуманистом Возрождения, и этим все сказано. Он был художником больших знаний, потому что все большие художники Возрождения были художниками больших знаний. Для того чтобы оставить после себя то наследие, которое оставил Рафаэль, или Леонардо да Винчи, или Микеланджело, или Андреа Мантенья, надо было очень много знать. Это художники, которые оставляли большие историко-художественные, историко-духовные философские образы. Образы, которые заставляют нас непременно думать о том,

что мы видим, и зачем это написано. В этом смысле эпоха Возрождения, конечно, уникальна: это созвездие гениев — как будто небо снизошло, эта одаренность, природа которой абсолютно не известна никому. А Рафаэль был, безусловно, гений, а потому — таинственен и не расшифрован.

Мы предлагаем вам сейчас посмотреть «Мадонну в кресле» не так, как мы ее воспринимаем — эмоционально, как мы до этого о ней говорили: о Матери, Младенце, этой тревоге за Младенца, а несколько с другой стороны. Обратите внимание на композицию этой вещи: как картина выстроена, как она организована. Мы видим, что центром картины являются, безусловно, два лица: Матери и Младенца, прижатые друг другу. Из двух лиц, на наш взгляд, главное — лицо Марии. Это центр композиции. Как выстроена полностью композиция, мы сейчас увидим наглядно. Давайте попробуем мысленно провести спиралеобразную дугу:

- ведем линию вокруг лица Богоматери, начиная от виска. Выводим ее на внешнюю орбиту картины;

- потом проводим еще одну дугу, которая идет по рукаву Богородицы и руке Младенца, и захватывает уже два лица;

- снова выводим линию на орбиту и проводим третью дугу, которая проходит по ноге Младенца, захватывая при этом Иоанна Крестителя. Выводим дугу на орбиту и делаем еще половину оборота.

Что получилось? Если мы посмотрим на графику спиралеобразной композиции, то увидим, что это спираль в три с половиной оборота. Такое осмысление не есть идея автора книги: именно так Рафаэ-

лем была образована композиция картины «Мадонна делла Седия». Она сначала была организована, а уже потом осмыслена как образ.

А что такое спираль в три с половиной оборота, как не очень широко и тогда, и сегодня известный знак вселенский, знак космический, знак построения Вселенной?!

Что это, случайность или Рафаэлю это было ведомо? Конечно, Рафаэлю это было ведомо, потому что, начиная еще со строительства древних веков, начиная со строительства готических соборов, было принято вписывание фигур-символов в композицию, и Рафаэль владел этим искусством. Художники Возрождения имели мало провалов, мало промахов. У них у всех была общая черта — они, прежде чем что-либо делать, структурировали свои произведения. И Рафаэль в этом смысле — наипервейший конструктор всех своих вещей.

Мы воспринимаем Рафаэля как художника только эмоционального и идеально гармонического, как художника, совершенного в своей форме и духе, а он является на самом деле художником очень конструктивным, и в основе всех его картин, в основе всех его композиций лежит абсолютно архитектурно-конструктивная основа. Выражаясь языком современным, Рафаэль является идеальным сценографом своих картин: и живописных, и монументальных.

Мы продолжим эту тему композиции и возьмем одну из самых знаменитых фресок Рафаэля — «Афинскую школу», которая находится в Ватикане. «Станцы Рафаэля» — одна из жемчужин Ватикана. Станцы — это небольшие комнаты, расположенные друг

за другом. Станца делла Сеньятура («Комната Подписей»; станца — в пер.: комната, зал) была папским рабочим кабинетом. Это первая из трех расписанных Рафаэлем комнат дворцового комплекса в Ватикане. Папа Юлий II по совету знаменитого архитектора Донато Браманте для росписи стен фресками пригласил тогда еще совсем молодого, но уже известного своими работами Рафаэля. К этому времени росписью папской резиденции уже занимались разные, в том числе и знаменитые художники. Надо сказать, что фрески Рафаэля так пришлись по душе Юлию II, что он, говоря современным языком, разорвал контракт почти со всеми художниками, а некоторые фрески и вовсе приказал переписать. «Станцы» — не единственная работа Рафаэля Санти в Ватикане. Кроме Станц художник руководил росписью Ватиканских Лоджий, галерей второго этажа. Но лично Рафаэль их уже не расписывал. Работу выполняли ученики по эскизам и композиционным наброскам мастера.

Интересен тот факт, что одновременно с Рафаэлем в Ватикане расписывал свод Сикстинской капеллы Микеланджело Буонарроти (1508–1512). Говорят, что соперничество двух удивительно талантливых, но очень непохожих по темпераменту и манере письма художников было искусно организовано папой. Более того, есть сведения, что Рафаэль тайком от Микеланджело посещал Сикстинскую капеллу (а помогал ему в этом Донато Браманте). Микеланджело был непревзойденным мастером изображения человеческого тела, и молодой Рафаэль мог многое почерпнуть для себя в его работах. Конечно, гениальный урбинец не копировал и не подражал сво-



Ян ван Эйк
(1385 или 1390–1441)



Иероним Босх (1450–1516)



Питер Брейгель Старший
«Мужицкий» (ок. 1525–1569)



Питер Брейгель. Охотники на снегу. 1565 г.



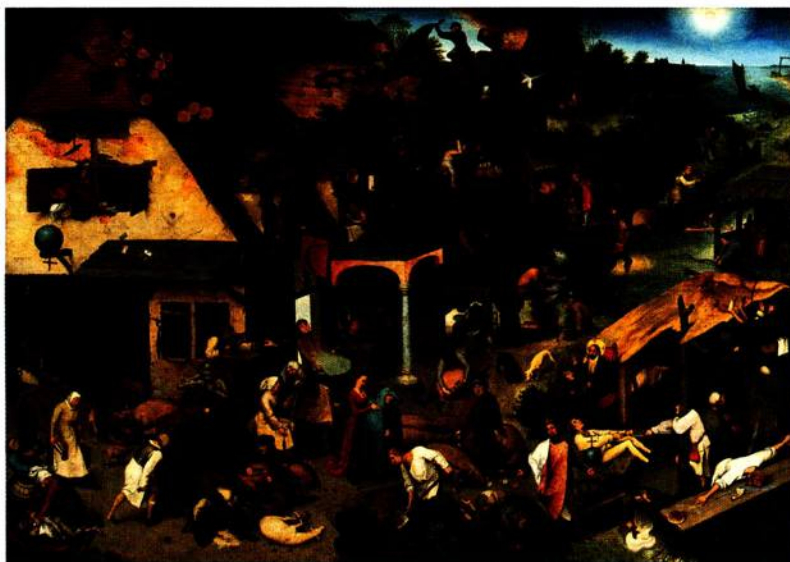
Питер Брейгель. Жатва. 1565 г.



Антонио дель Поллайоло. Мученичество св. Себастьяна.
1473–1475 гг.



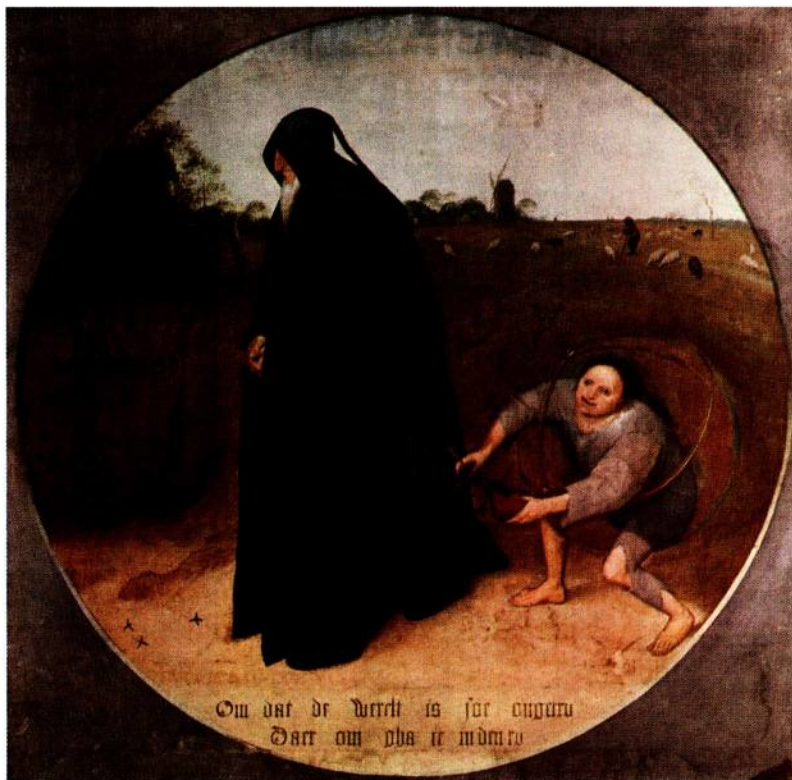
Питер Брейгель. Две обезьяны. 1562 г.



Питер Брейгель. Фламандские пословицы. 1559 г.



Иероним Босх. Триптих «Страшный суд» (центральная часть). 1504 г.



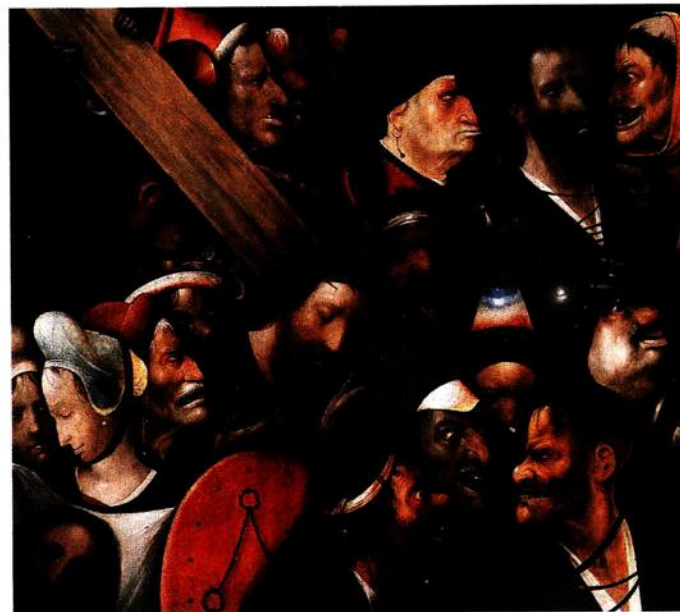
Питер Брейгель. Мизантроп. 1568 г.



Иероним Босх. Странник (Блудный сын). 1510 г.



Ян ван Эйк. Мадонна канцлера Ролена. Около 1435 г.



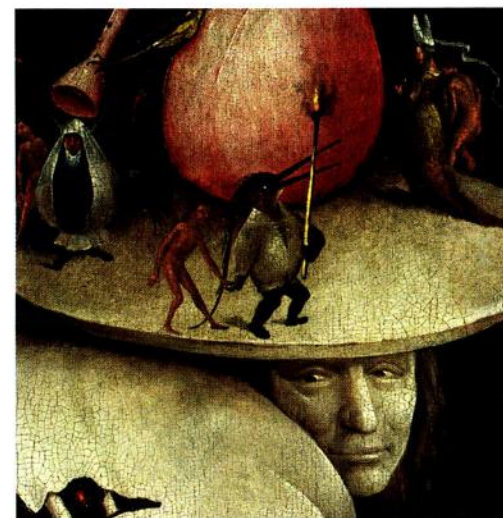
Иероним Босх. Несение креста. 1490–1500 гг.



Питер Брейгель. Страна лентяев. 1567 г.



Иероним Босх. Триптих «Сад земных наслаждений» (центральная часть). 1500–1510 гг.



Иероним Босх.
Триптих «Сад земных наслаждений»
(фрагменты)

← Иероним Босх.
Триптих «Сад земных наслаждений»
(левая и правая створки)



Питер Брейгель. Вавилонская башня (Вена). 1563 г.



Питер Брейгель. Вавилонская башня (Вена), фрагменты. 1563 г.



Питер Брейгель. Падение Икара. 1560-е гг.



Питер Брейгель. Притча о слепых. 1568 г.



Рафаэль Санти. Мадонна в кресле. Около 1513–1514 гг.



Станцы Рафаэля. Общий вид. «Парнас» и «Афинская школа»



Рафаэль Санти. Афинская школа. 1511 г.



Рафаэль Санти. Диспут о таинстве причастия. 1509–1510 гг.



Рафаэль Санти. Обручение Девы Марии. 1504 г.

ему знаменитому сопернику, он просто умело использовал полученные знания в своем творчестве. В «Жизнеописании Рафаэля из Урбино, живописца и архитектора» Джорджо Вазари мы читаем об этой истории: «Итак, Рафаэль за эти годы приобрел в Риме большую славу. Однако хотя он владел той благородной манерой, которую все считали особенно красивой, и хотя он в этом городе и видел столько древностей и непрестанно их изучал, тем не менее он, несмотря на все это, еще не сообщал своим фигурам той мощи и того величия, как это делал впоследствии. И вот случилось, что как раз в это время Микеланджело набросился на папу в его капелле с той бранью и с теми угрозами, о которых мы расскажем в его жизнеописании и из-за которых пришлось ему бежать во Флоренцию. А так как после этого ключ от капеллы находился у Браманте, он и показал ее Рафаэлю как своему другу, с тем чтобы Рафаэль имел возможность усвоить себе приемы Микеланджело. Это и послужило причиной тому, что Рафаэль, увидев росписи Микеланджело, тотчас же заново переписал уже законченную им фигуру пророка Исаии, которую мы видим в Риме в церкви Сант Агостино над святой Анной работы Андреа Сансовино. В этом произведении Рафаэль под влиянием увиденных им творений Микеланджело безмерно укрупнил свою манеру, придав ей большее величие. Недаром, когда впоследствии Микеланджело увидел эту работу Рафаэля, он сразу же догадался о том, что случилось на самом деле и что Браманте сделал это ему назло, ради пользы и славы Рафаэля». Опытный взгляд Микеланджело тут же вычленил знакомые приемы, и Рафаэлю Санти не

удалось избежать едких комментариев в свой адрес. А мы с вами помним, что в отличие от Рафаэля, обладающего удивительно миролюбивым характером и добрым нравом, Микеланджело Буонарроти при всей своей гениальности славился неуживчивостью, едкими высказываниями и умением «избавиться» от друзей в считанные минуты.

Вернемся к «Афинской школе» — у Рафаэля всегда идет описание того, что происходит на картине. Художник показывает нам идеальное соединение идеальных мыслителей. Многочисленные образы сливаются в едином сложном ансамбле. Здесь собраны воедино античные ученые, великие философы: в центре — Платон и Аристотель ведут нескончаемый спор о философских категориях души и разума — об этом красноречиво свидетельствуют их жесты. Платон указывает на небо, а Аристотель держит руку параллельно земле. Внизу у лестницы — окруженный учениками Пифагор; расположился на ступенях Диоген; Сократ беседует со своими слушателями; Евклид, склонившись, что-то вымеряет циркулем. Но стоит взглянуть на эти образы, и в Платоне явственно «читаются» черты Леонардо да Винчи, в Гераклите Эфесском исследователи видят Микеланджело Буонарроти, а в Евклиде — Донато Браманте. Есть здесь и сам Рафаэль. Художник пишет современный ему мир.

Исследователи творчества Рафаэля отмечают, что в «Афинской школе» художник старался показать весь путь развития «разума» человечества. Но самое интересное в этой фреске даже не попытка объединить все области человеческих знаний и все направления философской мысли, а то, как Рафаэль

пишет пространство этой картины. Что мы видим? Какова композиция «Афинской школы»? Это арка, вписанная в арку, вписанная в арку, вписанная в арку, т. е. это — перспективно-ритмически-арочное построение. И только самая последняя арка, главная, является центром. Тот же прием использован в композиции «Мадонны Седии»: лицо Богородицы в мысленно проведенной спирали есть центр Вселенной. В «Афинской школе» главным является изображение Платона и Аристотеля — они ядро данной композиции. На фреске около 50 фигур, но посмотрите, как система многократно повторяющихся арок линий неизбежно фиксирует наш взгляд на двух философах.

Итак, самая дальняя арка является центральной, помогая нам определиться с точкой отсчета. Потом начинается еще одна арка, которая захватывает определенное пространство, потом третья и, наконец, та, что наплывает на нас. И мы становимся как бы частью этого аточного построения, как бы входим внутрь этого пространства, оказываясь внутри «Афинской школы». А вот здесь есть еще одна тонкость: дело не только в том, что это есть конструктивно и архитектурно выстроенная театральная, сценографическая композиция с захватом зрительного зала, то есть нас с вами. Рафаэль не выдумал данную композицию — это одна из архитектурных идей Донато Браманте из неосуществленного архитектором проекта собора Святого Петра. Ничего не пропало: Браманте — друг, соотечественник, коллега художника, и Рафаэль не мог дать пропасть проекту. А уже после того, как Рафаэль выстроил данную композицию в «Афинской школе», разместить

внутри фигуры всех философов буквально не составляло никакого труда. Это уже то, что на современном языке называется мизансценой. Настоящие режиссеры знают, что сначала делается сценография всего, а уже потом распределяются внутри мизансцены. Рафаэль был идеальным современным сценографом. Не художником театра, не декоратором, а именно сценографом, где образ и пластически-архитектурное решение образа есть одно и то же. Мы даже скажем более (может быть, даже кощунственную вещь): с точки зрения композиционной или сценографической, что более точно, Рафаэль во многом совершеннее, чем Микеланджело в потолке «Сикстинской капеллы», особенно в Страшном суде. Всё потому, что Рафаэль, прежде всего, решает именно вопрос композиции.

В Станце делла Сеньятура, где написана «Афинская школа», есть еще одна замечательная фреска — «Парнас», еще один вариант идеального соединения, но теперь — в поэзии. На фреске — знаменитая гора Парнас. В центре восседает олимпийский бог, покровитель искусств Аполлон, вокруг — покровительницы искусств и наук — музы (Каллиопа — муза эпической поэзии; Клио — муза истории; Мельпомена — муза трагедии; Полигимния — муза священных гимнов и пантомимы; Талия — муза комедии и пасторальной поэзии; Терпсихора — муза танца и пения; Урания — муза астрономии; Эвтерпа — муза лирической поэзии и музыки; Эрато — муза любовной поэзии). А дальше расположены группами и в одиночку знаменитые поэты: Гомер, Вергилий, Сафо, Гораций, Данте, Петрарка, Боккаччо (всего 28 фигур). Снова обратимся к Вазари,

как к самому компетентному источнику знаний по этой теме: «Всё овеяно поистине божественным дыханием — и красота фигур, и благородство самой живописи, глядя на которую всякий, кто внимательнейшим образом ее рассматривает, диву дается, как мог человеческий гений, при всем несовершенстве простой краски, добиться того, чтобы благодаря совершенству рисунка живописное изображение казалось живым, как те в высшей степени живые фигуры поэтов, которые по воле художника разбрелись по всему холму, кто стоя, кто сидя, кто что-то записывая, иные рассуждающие сами с собой или поющие, а иные беседующие друг с другом вчетвером, а то и вшестером. Тут — портреты наиболее прославленных поэтов как древних, так и новых, уже умерших или еще живших во времена Рафаэля, портреты, написанные частью со статуй, частью с медалей, многие со старых картин, а также с натуры при жизни самим художником. Таковы, чтобы откуда-нибудь начать, Овидий, Вергилий, Энний, Тибулл, Катулл, Проперций и слепой Гомер с закинутой головой, распеваящий свои стихи, которые записывает человек, расположившийся у его ног. И далее, собравшиеся в одну группу — девять муз во главе с Аполлоном, фигуры такой выразительности и такой божественной красоты, что самое дыхание их дарует нам счастье и жизнь. Тут же и ученая Сафо, и божественный Данте, и любезный Петрарка, и влюбленный Боккаччо, все — как живые, а также и Тибальдео, и многие, многие другие наши современники. История эта выполнена с большой непосредственностью и вместе с тем тщательно выписана».

Но мы вновь уделим внимание не содержанию, а композиции. Дело в том, что, когда Рафаэль начал расписывать станцы, он столкнулся с проблемой: стены комнат были совершенно неудобны для создания фресок. Наличие окон и дверей в комнатах, отсутствие в их расположении какой бы то ни было симметрии должно было стать серьезным препятствием для художника. Но Рафаэль сумел этот недостаток обратить себе на пользу. Здесь хочется немного отступить от темы и вспомнить один интересный случай. Когда Леонардо да Винчи взялся писать фреску «Тайная вечеря» в трапезной доминиканского монастыря Санта Мария делле Грации в Милане, он потребовал заложить дверь, расположенную на выбранной художником стене. Она мешала художнику. Надо сказать, что трапезная монастыря была очень популярным местом: монастырь славился своими поварами и люди ездили в него обедать, как в лучший ресторан Милана. При этом повара придерживались религиозного календаря и еду готовили согласно с ним. Монастырь слыл очень доходным и цветущим местом. Когда Леонардо потребовал заложить дверь, настоятель монастыря схватился за голову — бизнес-то полетел: как раз через эту дверь подавали еду. Он попробовал уговаривать и увещевать Леонардо, и даже жаловаться, но художник только посмотрел косо и сказал: «Еще раз рот откроешь, напишу Иудой». От Леонардо можно было ожидать чего угодно, и настоятель, испугавшись, отступился. Пришлось с блюдами бегать через галереи, а пока бежали — еда остывала. То есть свою работу Леонардо начал с того, что просто закрыл трактир. А почему? А просто так.

Вернемся к Рафаэлю. На фреске «Парнас» внизу слева мы видим женскую фигуру. Это древнегреческая поэтесса Сафо (Сапфо, Сафо Митиленская). Она так интересно написана. Посмотрите, как она сидит: с такой свободной непринужденностью, опершись на косяк двери, расположившись на нем, как на кресле. Какой учет, какое соединение той архитектуры, которая задана станцами, с той архитектурой, продолжением которой является «Парнас». Просто диву даешься.

Этот метод Рафаэля, о котором мы говорили и который называли современным термином «сценография», у художника очень рано обозначился. В знаменитой картине «Обручение Марии» (1504) это еще более обнажено, потому что это ранняя картина, в ней еще присутствует какая-то простота. Еще сказывается сильное влияние Пьетро Перуджино. По свидетельству Вазари: «В церкви Сан Франческо... он [Рафаэль] на небольшой доске изобразил Обручение Богоматери, в котором отчетливо сказалось возросшее мастерство Рафаэля, до тонкости усовершенствовавшего и превзошедшего манеру Перуджино. В этом произведении имеется перспективное изображение храма, построенное с такой любовью, что диву даешься при виде тех трудностей, которые преодолевал автор, добиваясь решения этой задачи» («Жизнеописание Рафаэля из Урбино, живописца и архитектора»). У Перуджино композиция картины выстроена в соответствии с типичным для Кватроченто стилем — она горизонтальная. Рафаэль же, напротив, открывает пространство, изображая перспективу. Композиция картины Рафаэля — круговая. Храм, находящийся на заднем плане, опре-

деляет расположение фигур и все построение картины в целом. Мы вновь видим арочное построение. Аркой выстроена сама картина. Внутри арки — замечательный проект Браманте: здание очень напоминает храм Сан Пьетро ин Монторио в Риме, спроектированный архитектором в 1500–1504 годах. Храм тоже весь состоит из арок. На переднем плане в окружении участников свадебной церемонии изображены Мария, Иосиф и Первосвященник.

Эти арки продолжаются и в самой группе, которую мы видим на переднем плане, потому что склоненные головы Марии и Иосифа, замкнутые на Первосвященнике, и даже их руки — руки обручников тоже образуют эти арки.

Арка — элемент римской архитектуры. Рафаэль живет в Риме, он видит эти арки всюду: это и Триумфальные арки, и арки мостов, но дело даже не в этом, а в том, что арка есть образ единения, согласия, гармонии и единства. Для Рафаэля арка — это его внутренний знак, знак примирения, соединения. Замечательно писал советский, очень радикальный поэт Коган: «Я с детства не любил овал, я с детства угол рисовал». А Рафаэль писал тондо и арку, и для него очень важен был момент слияния, объединения, единства души и тела, Бога и человека, человека и природы, людей между собой.

Рафаэль никогда не был нелюбим, никогда не был в забвении, но особенно сильно значение его возрастает в XIX веке. Рафаэль — буквально один из самых важных художников в той дискуссии, которая открывает XIX век.

XIX век — это век душевно беспокойный, душевно расколотый, уже находящийся в состоянии тяже-

лого внутреннего борения. Этот век пишет на своих знаменах Рафаэля всякий раз, когда хочет утвердить идею художников Возрождения. Очень большое значение Рафаэль Санти имеет для Французской академии, для французских академистов. Например, для такого великолепного портретиста, великого французского художника, ученика Жака-Луи Давида, как Жан Огюст Доминик Энгр (1780–1867). Во время пребывания в Риме Доминик Энгр влюбился в творчество Рафаэля. После посещения Ватикана и знакомства с фресками Рафаэля Энгр писал: «Никогда они мне не казались столь прекрасными, и мне стало ясно... до какой степени этот божественный человек может увлекать других людей. Я окончательно убедился, что он работал как гений, владеющий всей природой в своей голове или в своем сердце, и что, когда так случается, человек становится вторым создателем... А я, несчастный, жалею всю свою жизнь, что не родился в его век и не был одним из его учеников» (Великие художники. Жан Огюст Доминик Энгр. Т. 77.) Энгр, один из лидеров французского неоклассицизма, молится на Рафаэля, подражает ему, пишет картины, одна из которых находится в Государственном музее изобразительных искусств — «Мадонна перед чашей с причастием» («Мадонна перед причастием») (1841). Судьба этого полотна очень интересна. Картина была заказана Доминику Энгру цесаревичем Александром Николаевичем (будущим императором Александром II). Именно поэтому на картине мы видим наиболее почитаемых в России святых: Николая Чудотворца и благоверного князя Александра Невского, стоящих позади Мадонны. Николай Чудотворец — тезоименный покровитель

Николая I, а русский святой Александр Невский — патрональный святой Александра Николаевича.

Картина изображает Деву Марию перед чашей (потиром), патеной (дискосом) и гостией (латинским евхаристическим хлебом). Гостия или хостия в переводе с латинского — «жертва». В западном католичестве хлеб, символизирующий «тело Христово» для совершения таинства Евхаристии, т. е. Святого Причастия, выпекается из пресного теста в виде маленькой лепешки. В Православной Церкви используется квасной хлеб, который называется просфора (просвира). Просфоры делаются двучастными и своими двумя частями означают Божество и человечество Иисуса Христа.

Композиция на столе — чаша с гостией и свечами в подсвечниках с двух сторон — как бы подчеркивает, повторяет треугольное расположение фигур перед столом. Колонны с обеих сторон на заднем плане, святые позади Мадонны, вытянутые подсвечники на столе будто создают двустороннюю раму, еще больше подчеркивая и выделяя главный образ, центр картины. Сама Дева Мария в синем одеянии, будто освещенная ярким светом, стоит перед столом, сложив руки в молитвенном жесте, и черты Ее лица очень напоминают Сикстинскую Мадонну Рафаэля.

С картиной «Мадонна перед чашей с причастием» у Энгра были связаны не самые приятные воспоминания. Полотно, заказанное наследником престола, было выставлено в Санкт-Петербурге, Энгр ожидал очередного триумфа, но выставка одной картины «провалилась». В России «Мадонну перед чашей с причастием» не приняли, сочли латинской по духу, усмотрев в ней отсыл к католической ико-

нографии. Богородица с православными святыми изображена совершающей адорацию (внелитургическое почитание) Святых Даров по латинскому обряду перед католической облаткой (гостией). Да и поза Мадонны отличается от православной Оранты: Она совершает молитву, не воздев и раскрыв руки, а сложив их по-католически.

Для русского человека, воспитанного на образах Владимирской и Казанской Божьей Матери, энгровская Мадонна оказалась чуждой, слишком женственной, слишком земной и чувственной. Картина долго хранилась в личной коллекции Дома Романовых и не выставлялась.

Впоследствии Энгр создал несколько повторений «Мадонны перед причастием». На Западе эти реплики известны как «Мадонна с гостией». В Париже, в Музее д'Орсе и Лувре, хранятся реплики, где на одном из полотен вместо Николая Чудотворца и Александра Невского изображены католические святые, а на другом — ангелочки перед Мадонной.

Тоска по совершенству Рафаэлевых форм, чистоте образов и мечтам отчетливо читается в творчестве Доминика Энгра. В 1856 году уже немолодой художник закончил удивительную, гениальную картину «Источник», которую начал писать еще в молодости. Энгр рисовал не идеальную красоту, а как будто пробуждал идеальный образ, заложенный в человеке природой и открывшийся ему, гениальному художнику.

* * *

В 1809 году студенты Венской академии художеств Фридрих Иоганн Овербек (1789–1869) и Франц Пфорт (1788–1812) основали «Союз святого Луки». «Союз» был

создан в духе средневековых гильдий художников. А мы с вами знаем, что святой Лука был покровителем художников, отсюда и название союза. Художников, объединившихся в «Союз святого Луки» сначала в шутку, а затем и всерьез стали называть назарейцами: за их мировоззрение, образ жизни и внешний вид. Назарейцы противопоставили свой художественный метод академическому, как это впоследствии сделали импрессионисты и передвижники.

Классицизмом наизнанку называют искусствоведы романтизм «Союза святого Луки». Кумиры назарейцев — Рафаэль и Дюрер. Назарейцы подражали немецким и итальянским живописцам XV века, по сути — это основа их творческого метода. Возглавил новое «братство» Фридрих Овербек, которого современники считали «новым воплощением Рафаэля» за его мягкую манеру письма и подражание великому художнику Возрождения. Мы уже говорили о фресках «Афинская школа» и «Парнас», созданных Рафаэлем в Станце делла Сеньятура. Новое прочтение благодаря Фридриху Овербеку получила еще одна фреска Ватиканских станц — «Диспут о таинстве причастия». В 1840 году Овербек закончил писать картину «Триумф религии в искусстве», которая по праву считается программным произведением назарейской живописной школы. На первый взгляд замечательный художник почти буквально повторил фреску Рафаэля «Диспут». Та же композиция из двух ярусов — небесного и земного, четкая симметрия, множество фигур. Но, если сравнить фреску Рафаэля и картину Овербека, становится понятно, что ничего Фридрих Овербек повторить не мог — он

дышал другим воздухом, он и чувствовал, и мыслил по-иному. Картина Овербека пользовалась невероятным успехом у современников. Кстати, и эта картина связана с семьей Романовых. Воспитатель Василий Андреевич Жуковский и наследник-цесаревич Александр Николаевич (будущий император Александр II) во время заграничного путешествия побывали в мастерской художника Фридриха Овербека. Работа художника так поразила Василия Андреевича, что он, с согласия цесаревича, заказал монохромное уменьшенное повторение картины. Заказ был выполнен, привезен в Санкт-Петербург и сейчас хранится в Эрмитаже.

В числе художников, примыкавших близко к назарейцам, был и наш Александр Андреевич Иванов (1806–1858). Это, безусловно, гениальный живописец, но самая большая его картина «Явление Христа народу» (1837–1857) в России всегда вызывала и до сих пор вызывает очень большие споры. С одной стороны — это грандиозная картина, но с другой — в ней есть нечто, что является причиной для дискуссий. Начнем с того, что Иванов на этом полотне бесподобно написал итальянский пейзаж. Как гениально изображены вода, отражение, дымка, свет, деревья — это что-то невероятное. Хочется изъять из художественной ткани картины всех персонажей и бесконечно долго любоваться пейзажем, созданным грандиозным художником. Иванов нашел новый способ изображения природы. Он нашел новые, очень прогрессивные формы художественного мышления. Но задачу перед собой художник ставил совсем иную.

Самым главным в этой картине для Александра Иванова было возвращение к идеалам прошлого,

высокого нравственного преображения душ, полного высокого нравственного преобразования. Александр Иванов считал, что человечество может быть преобразовано только через сознание, а не через социальные изменения. Он нес это людям, и этому посвятил свою картину «Явление Христа народу». Главным героем этого полотна, смысловым центром картины должен был стать Христос. И что же? На этой картине есть зрители, но основной герой теряется. Зрителей, участников этой сцены, очень много. Александр Иванов написал огромное количество этюдов, огромное количество эскизов. Художник создавал своих персонажей через римские копии и оригиналы, искал их на улицах. Прежде всего, Иванов «населил» свое огромное полотно реагирующей толпой. Но Тот, кто несет главную нравственную идею, — пропадает. Он не несет ни энергии, ни сил — Его просто не видно в этой картине. Почему? Потому что вместо того, чтобы сначала создать сценографическое пространство с главным действующим героем, распределить всё пространственное содержание картины, а уже потом населять его героями, как это сделал бы Рафаэль, Иванов всё сделал наоборот.

Эту же ошибку совершил Василий Суриков в своем полотне «Боярыня Морозова» (1884–1887). Эта ошибка есть и у современных кинорежиссеров и художников. Они все увлечены этюдами, для них важна реакция персонажей на происходящее. Но что представляет центр картины? Из-за чего происходит эмоциональный шок, чем потрясены персонажи? Этого как раз и нет! В результате — картины художников состоят из этюдов к этим картинам. Надо

сказать, некоторые этюды, невероятно сильные с эмоционально-художественной точки зрения, гениальные, вполне могли бы стать самостоятельными произведениями.

Кстати, когда в 1858 году Александр Иванов все-таки решил отправить свою картину в Петербург, на выставку, организованную в одном из залов Академии художеств, вместе с главным полотном отправились и все относящиеся к нему эскизы и этюды.

К XIX веку были утрачены все приемы философско-монументального построения пространства. Последователи Рафаэля и других великих художников Италии цеплялись за форму и за огромный этический опыт — такое невероятное гуманистическое целое. И при этом совершенно не учитывали того, к какой художественной школе принадлежали великие художники. Поэтому у художников XIX–XX веков, опирающихся на опыт гениев Возрождения, большие живописные композиции проваливались. У всех без исключения. Ведь их интересовала драматургия и эмоции, и не интересовало то пространство, внутри которого происходило действие.

* * *

Шлейф плаща Рафаэля огромен. Об этом можно говорить бесконечно много, но в финале мы хотим сказать о том, что существует очень широко распространенная максима Федора Михайловича Достоевского. Кто только ее не повторяет! Она уже написана повсюду, даже на рекламных щитах, все говорят только одно: «Красота спасет мир». В настоящий момент эта фраза нам кажется абсолютно пустой, пото-

му что никто не знает и не понимает, о какой красоте идет речь и о чем вообще идет речь. Но для Федора Михайловича «красота, спасающая мир» была максимальной. И она была, несомненно, связана с произведением Рафаэля «Сикстинская Мадонна». Это была его любимая картина. Образ рафаэлевской Мадонны не единожды встречается в творчестве Достоевского («Преступление и наказание», «Братья Карамазовы», «Бесы», «Подросток»). И всегда как «высочайшее проявление человеческого гения». Помните, Достоевский, чтобы подчеркнуть глубину падения своего героя Свидригайлова, вкладывает в его уста слова: «А знаете, у ней личико вроде Рафаэлевой Мадонны. Ведь у Сикстинской Мадонны лицо фантастическое, лицо скорбной юродивой, вам это не бросилось в глаза?» («Преступление и наказание»).

Жена писателя, А.Г. Достоевская, пыталась найти для своего супруга изображение «Мадонны», но сделать это все никак не удавалось. В середине октября 1879 года Вл.С. Соловьев привез из Дрездена подарок от графини Толстой «великолепную фотографию с «Сикстинской Мадонны» в натуральную величину, но без персонажей, Мадонну окружающих». Анна Григорьевна решила сохранить столь замечательный сюрприз до дня рождения (30 октября) и заказала для фотографии резную раму из темного дуба. В день рождения Федора Михайловича вся семья собралась в столовой завтракать, а потом писатель, по обыкновению, должен был отправиться в свой кабинет. Анна Григорьевна, улучив момент, повесила фотографию в тяжелой раме над столом мужа. С каким упоением читаешь строки из «Воспоминаний» А.Г. Достоевской о своем муже: «Како-

во же было удивление и восторг Федора Михайловича, когда глазам его представилась столь любимая им Мадонна! «Где ты могла ее найти, Аня?» — спросил Федор Михайлович, полагая, что я ее купила». А дальше последовал рассказ совершенно счастливой женщины (ибо мы сами абсолютно счастливы, подарив счастье своим любимым) о том, как «Сикстинская Мадонна» оказалась у писателя. Федор Михайлович был чрезвычайно растроган. Анна Григорьевна пишет: «Сколько раз в последний год жизни Федора Михайловича я заставляла его стоящим перед этою великою картиною в таком глубоком умилении, что он не слышал, как я вошла, и, чтоб не нарушать его молитвенного настроения, я тихонько уходила из кабинета. Понятна моя сердечная признательность графине Толстой за то, что она своим подарком дала возможность моему мужу вынести пред ликом Мадонны несколько восторженных и глубоко прочувствованных впечатлений! Эта фотография составляет нашу семейную реликвию и хранится у моего сына». Сколько теплоты, искренней любви, привязанности в этих «Воспоминаниях» (А.Г. Достоевская. Воспоминания // Серия литературных мемуаров / Под общей редакцией В.В. Григоренко, С.А. Макашина, С.И. Машинского, В.Н. Орлова, 1971)!

Конечно, для Федора Михайловича Достоевского «Сикстинская Мадонна» и была тем самым образом красоты, которая может спасти мир. Почему? Потому что именно в «Сикстинской Мадонне» присутствует сочетание той бесподобной женственной прелести, кротости, чистоты, чувственного обаяния и совершенной святости и жертвенности, которая в

XIX веке, может быть, понималась в раздвоенности нашего сознания, в расколотости нашего мира гораздо больше, чем в конце XVI века.

Сочетание чувствительности, нежности, одухотворенности, полной, абсолютной чистоты и совершенства форм и классического сценографического рационализма — вот где совершенно неподражаемая и удивительная черта всеми всегда любимого и никогда незабвенного Рафаэля Санти.

«Гениальный безумец» Доменикос Теотокопулос



Доменикос Теотокопулос был потомственным византийским богомазом. В Италии прошел художественную школу и был учеником таких великих мастеров итальянского Возрождения, как Тициан и Тинторетто. Но по-настоящему своей художественной родиной Доменикос Теотокопулос считал Испанию. Некоторое время он жил при дворе короля Филиппа II и даже получил место придворного художника. Однако, если картина-официоз «Видение Филиппа II», 1580 г. (Мадрид, Эскориал, королевский монастырь) пришлась по вкусу испанскому королю, то уже следующие работы Доменикоса Теотокопулоса, в частности «Мученичество святого Маврикия», 1580–1581 г. (монастырь Сан Лоренцо, Музей Эскориал), вызвали недовольство монарха. Визионерская, ирреальная манера художника привела к тому, что больше заказов от Филиппа II он не получал. Художник покинул Мадрид и отправился в Толедо, где провел всю оставшуюся жизнь. Здесь он обрел свое художе-

ственное имя — Эль Греко (знаменитый испанский художник родился в Кандии (сегодня — Ираклион) и по своему происхождению был греком). И хотя он продолжал подписываться Доменикос Теотокопулос, мировая культура и мировое искусство знают его как Эль Греко (1541–1614).

Картины этого художника невозможно перепутать с какими бы то ни было другими. Он нашел свой особый стиль, свою особую манеру, по которой мы сразу определяем: перед нами — Эль Греко.

В городе Толедо в церкви Святого Фомы находится одно из самых знаменитых творений Эль Греко — «Погребение графа Оргаса» (1586–1588). Огромная картина ярко освещена и огорожена решеткой. Туристы могут любоваться шедевром, сидя на старинных скамьях, установленных специально для просмотра.

Картина была выполнена художником по заказу Андреса Нуньеса, священника и настоятеля церкви Сан Томе (церковь Святого Фомы), прихожанином которой являлся сам Доменикос Теотокопулос. Эта церковь была построена в XII веке на месте мечети и полностью перестроена по заказу дона Гонсало Руиса — графа Оргаса в начале XIV века. До окончания строительства граф не дожил, но пожелал быть погребенным именно в церкви Святого Фомы и пожертвовал большие средства для завершения всех работ. Легенда гласит, что во время похорон графа в 1312 году свершилось чудо: святой Стефан и блаженный Августин спустились с небес, чтобы собственными руками предать погребению тело благочестивого графа. Сюжет, в котором святые великомученики лично хоронят графа Оргаса — вели-

кую легенду испанской истории, и был заказан Эль Греко. Церковь хотела увековечить образ ее щедрого покровителя. Был составлен подробный документ, в котором Андрес Нуньес объяснил, что желает видеть на этой картине, и просил Эль Греко следовать предложенному описанию. Для священника было важно, чтобы было показано, каких высот достигла душа графа Оргаса, каким он был святым, если сам Иоанн Креститель и Дева Мария перед Вседержителем ходатайствовали за эту душу, которую доставляют наверх ангелы.

И Эль Греко следовал этому описанию. Он, как и было оговорено в документе, перенес событие старинной легенды в современную ему жизнь, изобразив на картине видных граждан города Толедо. Но мы знаем, что ни один режиссер не будет точно следовать тому, что написано в сценарии. Так произошло и с картиной Эль Греко. В данном случае Андрес Нуньес — сценарист, а Эль Греко — режиссер-исполнитель с очень большим творческим воображением и очень глубокой своей болью. Болью, которая жила в нем как в очень чувствующем время человеке.

«Погребение графа Оргаса» представляет собой очень большой алтарный образ (480 × 380 см). На наш взгляд, этот алтарный образ имеет композицию, похожую на портал католической церкви, потому что он всегда имеет две части: дверь — вход и верхнюю часть, которая называется тимпан.

Первая часть картины — портал, ограниченный галереей портретов испанской, толедской знати. Надо сказать, что Эль Греко был достаточно близко знаком со многими знатными людьми города Толедо. Его многолюдные пиры, где присутствовал

весь цвет местной знати, роскошь, которой он себя окружил, приехав в город, позволили художнику легко войти в аристократические круги. На картине «Погребение графа Оргаса» художник написал всех своих знакомых, всех знаменитых и славных людей Толедо. Мы видим и Андреса Нуньеса с молитвенником в руках, и близкого друга художника Антонио Коваррубиаса. По сути, Эль Греко оставил коллективный портрет испанской интеллигенции — испанской гидальгии своего времени. Вся нижняя часть картины есть похороны графа Оргаса, который к тому моменту умер уже несколько столетий назад. Но! Дон Руис Гонсалес умер в начале XIV века, а это погребение было запечатлено художником только в конце XVI, и на нем присутствовали не современники графа Оргаса, а современники Эль Греко. Это очень интересная и практически беспрецедентная вещь.

Необходимо сказать о том, что дон Руис Гонсалес, граф Оргас был настоящей легендой в Испании. Это был человек очень большой политической власти, занимал пост мэра города Толедо, то есть практически был хозяином города. Он основал там госпиталь и, что самое интересное, основал монастырь Блаженного Августина. Именно поэтому его хоронят Блаженный Августин в золотом облачении справа от него и слева — святой Стефан.

Обратите внимание: на золотой священнической одежде святого Стефана тончайшей кистью Эль Греко нарисована еще одна картина, по своему художественному достоинству равная всем картинам мастера. Это картина в картине: прошлое самого святого Стефана, когда он еще был в миру и погиб,

как великомученик, за веру — его побили камнями. И мы видим эту сцену побиения святого Стефана камнями. А погребение графа Оргаса — это его миссия из прошлого в будущем: ибо граф Оргас, по мнению современников, достоин такого рода публичного погребения во времени.

Графа Оргаса хоронят мистически, метафизически. Испанская знать, которая была современной Доменикосу Теотокопулосу, хоронит человека, который умер в начале XIV века. Более того, хоронят его святые. И это соединение — очень интересное. Проводником внутри этого поразительного мира является маленький мальчик, который стоит с большой восковой свечой. Это Хорхе Мануэль — сын Эль Греко. У ребенка в кармане — платочек, на котором написано, как его зовут и когда он родился — в 1578 году. Хорхе Мануэль не только проводник в этой картине, но и главный помощник отца, и его единственный ученик. Хорхе Мануэль научился копировать работы своего отца, поэтому многие вещи Доменикоса Теотокопулоса мы видим почти в авторских копиях — в копиях Хорхе, портрет которого нам оставил Эль Греко («Портрет Хорхе Мануэля Теотокопулоса», ок. 1603; Музей изящных искусств, Севилья, Испания). Хорхе Мануэль Теотокопулос не пошел по стопам отца и предпочел живописи архитектуру. Сегодня мы можем видеть спроектированные им башни с барочными шпилями на фасаде Ратуши (Ayuntamiento), расположенной на площади Правительства (Plaza del Ayuntamiento) в Толедо.

Обратите внимание на указующее движение руки Хорхе Мануэля. Именно этот мальчик, ко-

торый есть будущее, смотрит на нас и рукой задает направление движения: мы проходим мимо этой картины столетиями, мы на нее смотрим, и этот мальчик соединяет неизвестное для него будущее с очень-очень далеким прошлым, которое было прошлым и для него. Через этого маленького пажа происходит сочетание двух времен — времени будущего и времени прошлого, времени реального и времени мистериального, мифического. Собственно говоря, нет границы, или эта граница очень-очень тонка: прошлое и будущее между собой соединяются. Вот эта конечность человека не кончается с жизнью — она продолжается во времени. Это время — конец XVI века, когда хоронят человека, жившего в начале XIV века. А запечатлевает эту картину на века Эль Греко, который вводит его в будущее время. Ну кто бы знал сейчас графа Оргаса, если бы не эта картина Эль Греко? Очень немногие.

«Погребение графа Оргаса» — картина очень сложного содержания, мы бы сказали, что это — картина-роман. Она наполнена разными сюжетными линиями, разными формами, пространственными поисками. Такая картина у Эль Греко только одна. Она имеет и чисто мистический характер: верхний тимпан, когда ангелы в золотых одеждах несут уже развоплотившуюся, уже полностью потерявшую плоть душу графа Оргаса к деисусному престолу. В верхней части картины изображен деисусный чин: Спаситель в сверкающих одеждах, Богоматерь и Иоанн Креститель — наши заступники на Страшном суде. Душа графа Оргаса предстает перед ними — это некое видение, это то, как Эль Греко

представляет себе этот торжественный акт вручения души высшим силам.

После того как в 1588 году картина «Погребение графа Оргаса» была представлена в церкви Сан Томе, она имела огромный успех у публики. Конечно, слава Доменико Теотокопулоса — Эль Греко была велика невероятно, и он начал получать заказы на портреты. Он стал очень знаменитым портретистом. Доменико Теотокопулос оставил после себя большую галерею портретов своих современников. Среди этих полотен есть портрет Великого инквизитора Испании, которого звали Ниньо де Гевара — «Кардинал и Великий инквизитор дон Фернандо Ниньо де Гевара» (1600). С именем Ниньо де Гевара историки связывают приезд Эль Греко в Толедо. Говорят, будто бы Ниньо де Гевара, будучи молодым священником, приехал в Италию с какой-то специальной дипломатической миссией и там, увидев творчество Эль Греко, просто влюбился в него. Он стал собирать его работы, и именно он пригласил Доменикоса Теотокопулоса в Испанию.

Ниньо де Гевара был Великим инквизитором с 1599 по 1602 год. В годы своего всевластия он умел говорить только одно слово: «Сжечь!» За годы его главенствования испанской инквизицией было сожжено более двухсот человек, более полутора тысяч прошли ужасные пытки и истязания. Портрет Великого инквизитора Эль Греко написал с присущей ему беспощадной психологической выразительностью. Это страшное лицо — лицо непреклонной фанатической жестокости; глаза, подчеркнутые огромными черепаховыми очками с петлями за

ушами. Как Великий инквизитор, Ниньо де Гевара очень хорошо понимал духовную неуловимость, внутренний бунт и очень глубокую прозорливость Эль Греко. Святые отцы часто усматривали в работах Доменикоса Теотокопулоса дерзость и отсутствие официальной церковности. И, насколько это известно, художника неоднократно вызывали на допрос инквизиции, но ему все сходило с рук. Возможно, благодаря тому самому странному чувству, которое Великий инквизитор испытывал к Эль Греко. Может быть, тому же самому чувству, которое Сталину приписывается в отношении Михаила Булгакова.

Представьте себе, какое огромное напряжение царило в жизни Испании в XVI веке: с одной стороны, это время величайшего расцвета испанской культуры, время настоящего наступающего испанского Возрождения, а с другой стороны — это жестокая деятельность испанской инквизиции. Это какой-то очень странный стык. И художник такой великой чувствительности, как Доменикос Теотокопулос, находился именно в этом сверхнапряжении всех духовных сил, которые он чувствовал: в ощущении очень тонкой жизненной грани между бытием и небытием. Мы совершенно убеждены в том, что Испания периода инквизиции — то же самое, как жила Москва 1935-го или 37-го года: постоянно ожидая стук ночью. Это всегда состояние «бездны мрачной на краю» (А.С. Пушкин. «Пир во время чумы», 1830). Возьмите Москву или Россию 30-х годов: с одной стороны — необыкновенное соцветие писателей, художников, поэтов, а с другой — круглосуточная работа

НКВД. Так вот это — то же самое. Только в России это по-другому выражалось. В России были Платонов, Олеша, Замятин, театр Мейерхольда. В России в этот период была очень интенсивная культурная жизнь: огромное количество талантливых людей, невероятный духовный расцвет театра, музыки. И нам кажется, что ближе всего к ощущениям внутреннего мира Эль Греко был Дмитрий Дмитриевич Шостакович. Буквально с тем же самым чувством порога. Очень важен язык, которым пользуется художник. Но нам кажется, что еще более важным является то, насколько этот язык созвучен или отзвучен своему времени. Насколько Эль Греко чувствует время, как его переживает, сколько он берет от этого времени, сколько он берет от понимания конфликта, боли, опасности, понимания этой тонкой-тонкой грани, что отделяет реальную жизнь от совершенно непредсказуемой смерти.

У Эль Греко есть одна замечательная картина, посвященная Франциску Ассизскому, на которой тот, стоя на коленях, держит в руках череп, а рядом с ним находится его ближайший сподвижник — брат Лео («Святой Франциск и брат Лео размышляют о смерти», 1596–1601, Милан, Брера). И то движение рук, которым Франциск Ассизский держит этот череп, и то странное раздумье в его глазах, конечно, это не размышления по поводу «бедный Йорик», потому что не мог святой Франциск с той же иронией обсуждать вопрос смерти шута Йорика, с которой обсуждал его Шекспир. Но это очень серьезная вещь: это постоянная мысль не о смерти, а о той тончайшей границе, которая разделя-

ет бытие с небытием и с тем, что находится там, за границей этого бытия. На одежде Андреаса Нуньеса в картине «Погребение графа Оргаса» на золотой полосе его одеяния изображен череп, который, собственно говоря, сюжетам такого рода не положен. И не потому, что череп — одна из деталей *memento mori* — «помни о смерти», а потому, что самого Эль Греко эта тема не просто занимает, она живет в нем.

Вспоминаются слова Анны Ахматовой: «Плоть, почти что ставшая духом» («Поэма без героя», 1962). Вот Эль Греко писал «плоть, почти что ставшую духом». Все его полотна, портреты, бесконечные изображения евангельских сюжетов, святых великомучеников — людей, страдавших за свои убеждения, переживших на краю бытия и небытия за свои убеждения, — это портреты, пронизанные страданием и напряжением.

Возьмите знаменитый портрет глухонемого ильиниста («Старый джентльмен», 1587–1600, Музей Прадо, Мадрид). Когда вы смотрите на этот портрет, то понимаете, что этот человек — глухонемой, — так удастся Эль Греко это передать: эта замкнутость уст — тоненькая полоска рта, четко очерченные уши, нервное напряжение и страдание, великая печаль его золотистых глаз.

А если еще внимательнее смотреть на живопись Доменикоса Теотокопулоса, то можно увидеть, что написанные им образы живут в каком-то странном, промежуточном измерении. Очень многие ученые и исследователи творчества Эль Греко уделяли внимание тому, что означает его вертикализм. Что означают эти его удлинённые, очень изысканные,

очень сложно написанные фигуры, утонченные руки, тонкие дивные лица? Ученые говорят, что у художника был вертикальный астигматизм и, вообще, он писал при свечах. Нет, это не был вертикальный астигматизм — это было стремление передать момент развоплощения, еще непревращения в духовную субстанцию. Это какой-то промежуточный мир, какое-то наполнение светом и духом. Уже как бы произошла потеря физического бремени тела, но оно еще не стало некой непонятной духовной субстанцией. И если мы с вами вернемся к большому образу похорон графа, то увидим интересную деталь: ангел в золотых одеяниях несет душу графа Оргаса, предъявляет ее, но эта душа, которая предстает на суд, выглядит как непонятная, совершенно потерявшая плоть, точнее, лишившаяся плоти субстанция.

В «Погребении графа Оргаса» сюжеты монтажные, они принадлежат разным временам: мальчик связует время будущее со временем прошлым; святой Стефан, который есть фигура как бы явленная, в своей одежде показывает нам свое прошлое — побивание камнями; Блаженный Августин, монастырь которого был построен графом Оргасом, участвует в церемонии погребения. Это и есть роман: когда далекое прошлое, воображаемый мир и мир реальный соединяются между собой в огромное произведение с разными главами, и при этом они объединены одной темой. Эта тема — не только размышление Эль Греко о том, что такое время, что такое прошлое, что такое будущее, о том, как они между собой соединяются. Но это еще и размышления о том, что есть мир физический, осязаемый или реальный, и

мир, уже развоплощенный, потерявший реальность оболочки.

Как эти два мира между собой связаны? Да очень тонкой перегородкой, почти незаметной. Человек находится сейчас в этом реальном мире, вот его друзья, и он их видит, он — меж ними. Какой-то щелчок, и он становится прошлым, субстанцией, дай Бог, имеющей заступничество.

Это очень интересно — отмоленный современниками граф Оргас. Отмоленный не от грехов — они и так считали его святым, просто утвердили его причастность к святым через эту картину. Мы обязательно должны вспомнить очень важный эпизод из «Гамлета» Шекспира, когда Гамлет советует Офелии «уйти в монастырь». Она не понимает, зачем. И он объясняет ей: чтобы отмолить его. Гамлет знает свое будущее, и ему надо, чтобы кто-то его отмолил. Это очень важная и серьезная мысль: важно, чтобы кто-то не просто помнил, а отмолил. Это та важная часть духовной культуры, которая, к сожалению, исчезла из нашей жизни. Но она была присуща культуре очень длительное время, и в «Погребении графа Оргаса», несомненно, присутствует та самая тоска по очень узкой грани, которая отделяет нашу с вами жизнь от небытия, и надежда на то, что это небытие станет вечностью.

Для Эль Греко небытие стало не небытием, а подлинной его славой, его вечностью. Есть здесь переключка между бессмертием графа Оргаса, при котором присутствуют современники Эль Греко, и судьбой самого Эль Греко. Время чтит графа Оргаса. И точно так же время чтит Доменикоса Теотокопулоса. При жизни Эль Греко был высоко оценен современниками,

но впоследствии имя его было забыто. У Доменикоса Теотокопулоса в искусстве не было предшественников, не оставил он после себя и талантливых учеников. Забвение продолжалось более 300 лет. Вновь заговорили о замечательном художнике в эпоху романтизма. В середине XIX века значение живописи Эль Греко оценили Шарль Бодлер, Делакруа, Жерико, Милле, Дега. Художник «пришелся по вкусу» импрессионизму и модернизму. В конце XIX века Эль Греко был признан гениальным художником. XX век воспринял «гениального безумца» (так назвал Эль Греко знаменитый французский поэт Теофиль Готье (1811–1872) как откровение и пророчество.

«Погребение графа Оргаса» — это картина-роман с очень серьезным содержанием. С содержанием гораздо более глубоким, чем то, что мы видим на первый взгляд, потому что это великое рассуждение о времени, о жизни, о вечности и о том, что такое смерть. Нам кажется, что и сейчас это — наиглавнейшая проблема нашей жизни.

«У наших
судеб схожие
черты...»



Две знаменитые актрисы XIX века: французская актриса Жанна Самари (1857–1890) и русская актриса Пелагея Антипьевна Стрепетова (1850–1903). Два портрета, почти одновременно написанные двумя живописцами: французским художником-импрессионистом Огюстом Ренуаром (1841–1919) и русским художником-передвижником Николаем Ярошенко (1846–1898). Мы смотрим на эти портреты — как они различны. И актрисы, и манера письма художников. А тема — одна.

Прежде чем начать наш разговор, необходимо сделать небольшое отступление и хотя бы в нескольких словах рассказать о том времени, в которое жили и творили Пьер-Огюст Ренуар и Николай Александрович Ярошенко.

Оба портрета написаны во второй половине XIX века. Что из себя представляли Россия и Франция в этот период? Каким было общество, для которого на сцене блистательно играли Самари и Стрепетова? Какое место театр занимал в культурной жизни этого общества?

Россия второй половины XIX века — империя, сильнейший противник с большим потенциалом, огромной территорией и богатыми ресурсами. Но эта империя — очень своеобразная, обособленная, «неевропейская». Внутри страны происходили мощнейшие процессы. 1861 год — отмена крепостного права. Вторая половина XIX века — это Россия пореформенная: шло активное железнодорожное строительство; в крупных городах открывались Высшие женские курсы; Д.И. Менделеев сформулировал Периодический закон химических элементов; в 1871 году вышел последний (из 29) том «Истории России с древнейших времён» историка, академика, профессора Московского университета С.М. Соловьева; появилось большое количество общедоступных библиотек и музеев; закончилось строительство здания Государственного исторического музея в Москве (архитектор В.О. Шервуд).

В 1881 году народовольцами был убит император Александр II; быстро распространялись идеи марксизма.

Бурное экономическое развитие, развитие науки и образования, оживление общественно-политической жизни, народничество, споры о путях преобразования России оказали значительное влияние на развитие русской культуры. Формировался новый социальный слой — российская интеллигенция. В пореформенной России особенно усилилось стремление народа к грамотности, приобщению к научным знаниям, литературе и искусству. Изменилась и общественная функция художника, писателя. В искусстве 60–70-х годов идея приоритета эстетического момента сменилась тенденцией отображения социальных

проблем. В 1870 году «Товарищество передвижных художественных выставок» объединило таких знаменитых художников, как И.Е. Репин, И.Н. Крамской, Н.Н. Ге, В.Г. Перов, Н.Я. Ярошенко. Во второй половине XIX века окончательно оформилась национальная музыкальная русская школа. В начале 60-х годов XIX века был основан творческий союз передовых композиторов «Могучая кучка». Но наиболее важным духовным центром Российской империи стал драматический театр. Его развитие во второй половине XIX века неразрывно связано с именем А.Н. Островского, который завершил создание русской национальной драматургии (пьесы «Бесприданница», «Свои люди — сочтемся», «Гроза», «Доходное место» и др.), создал национальный русский театр. И конечно, театральные подмостки не просто стали местом действия, а выполняли культурно-просветительские, нравственно-образовательные и воспитательные функции. Такова Россия второй половины XIX века.

А Франция? Весь XIX век страну «трясло» от революций. Вторая половина XIX века — это обострение общественных противоречий, грандиозные классовые битвы, социальные проблемы, победа буржуазии; это время Наполеона III и Парижской коммуны, позорное поражение во Франко-прусской войне. И тем не менее Франция играла ведущую роль в общественно-политической жизни Европы. Была создана мощная банковско-финансовая система, присоединение колоний сделало Францию второй после Англии колониальной державой. Карл Маркс писал: «Промышленность и торговля разрослись в необъятных размерах; биржевая спекуляция праздновала свои космополитические оргии; нищета масс резко

выступала рядом с нахальным блеском беспутной роскоши, нажитой надувательством и преступлением. Государственная власть, которая, казалось, высоко парит над обществом, была в действительности самым вопиющим скандалом этого общества, рассадником всяческой мерзости» (Маркс К. Гражданская война во Франции // К. Маркс и Энгельс Ф. Сочинения. Т. 17. 1960).

Во второй половине XIX века Франция по-прежнему являлась законодательницей мод и стиля жизни. Уже получил известность, в том числе и скандальную, скульптор Огюст Роден; зарождался импрессионизм. Регулярно проходили Салоны и промышленные выставки. Французы наслаждались художественными произведениями и театральными ревью, огромной популярностью пользовались водевили и фарсы. Развивалась французская оперетта. К 1875 году было закончено строительство здания Парижской Оперы («Гранд-опера», архитектор Шарль Гарнье), крупнейшего центра французской музыкально-театральной культуры. Именно это здание вдохновило признанного мастера детективов Гастона Леру написать свой всемирно известный роман «Призрак Оперы» (публикация: 1909–1910).

Для обеих стран были характерны и социальные потрясения, и быстрый темп развития. Старые традиции, в том числе и в искусстве, рушились. Создавались новые. Появлялись новые образы, новые герои, новые принципы. Жанна Самари и Пелагея Стрепетова каждая в своей стране, в своем мире были выразительницами совершенно новых чувств. Это был период, когда театр во всем европейском мире: и в России, и в Англии, и во Франции, и в Польше —

заял совершенно особое место. Это было не просто место, куда приходили люди, чтобы смотреть новые пьесы или новых актеров. Театр стал центром культуры, центром общественной жизни, центром такого сосредоточия всех интересов, страстей, борьбы, новой драматургии, новых репертуаров, что ведущие актеры привлекали к себе абсолютное внимание. Их место в обществе, их вес в обществе были значительными. Вокруг их личностей шла борьба, они имели поклонников, интереснейшие биографии.

И Полина Стрепетова, или иначе Пелагея Антипьевна Стрепетова, и Жанна Самари буквально родились одновременно: в 50-х годах XIX столетия. Их жизнь была весьма непродолжительной. Жанна Самари умерла в 33 года, а Пелагея Стрепетова — в 53.

* * *

Мы начнем разговор с Жанны Самари. Портреты очаровательной француженки кисти Огюста Ренуара хорошо знакомы очень многим нашим читателям. Два портрета хранятся в российских музеях: ГМИИ им.Пушкина и Эрмитаже. А самый первый, маленький портрет, написанный в 1877 году за месяц до знаменитого московского портрета, хранится в коллекции «Комеди Франсез». Вообще Ренуар писал Жанну Самари много, и тень ее мелькает в разных произведениях художника, к примеру, в его живописной композиции «Качели». Но мы ограничим свой рассказ двумя портретами 1877 и 1878 годов. Последнего, петербургского портрета мы могли и не увидеть. Совершенно замечательно о том, что же произошло с «Портретом» пишет заслуженный деятель искусств РСФСР Игорь Долгополов:

«Что же произошло с «Самари»?

— Настоящее чудо, что эта вещь сохранилась! — рассказывает Воллару сам Ренуар. — Накануне вернисажа один из друзей говорит мне:

«Я только что из Салона; какая беда: ваша «Самари» как будто потемнела!»

Бегу. Мою картину не узнать.

Вот что случилось: парень, которому было поручено перенести мою картину, получил от рамочного мастера распоряжение покрыть лаком другую картину, доставленную вместе с моей. Сам я из осторожности не покрывал лаком свою, так как она была совсем свежа.

Посыльный, подумав, что я сделал это из экономии, решил облагодетельствовать меня остатками своего лака.

Мне пришлось в какие-нибудь полдня переписать всю вещь.

Можете себе представить, какая была горячка!» (Долгополов И.В. Мастера и шедевры. Т. 1. «Огюст Ренуар», М., 1990)

Жанна Самари была ведущей актрисой «Комеди Франсез». Чтобы понять, насколько это высокий статус, какая большая честь и ответственность выпали на долю очаровательной француженки, стоит несколько слов сказать о самом театре. «Комеди Франсез» — старейший национальный театр Франции, учрежденный указом Людовика XIV в 1680 году, расположен в королевском дворце Пале-Рояль. Труппа «актеров короля» получала королевскую дотацию и имела монопольное право на постановку пьес в Париже и его пригородах. Кстати, так же как у нас Малый театр в Москве называют Домом Островского, театр «Комеди

Франсез» имеет второе, неофициальное название — его именуют Домом Мольера. Именно здесь, во дворце Пале-Рояль, с 1661 по 1673 год знаменитый французский комедиограф Жан-Батист Поклен не только ставил свои постановки, но и блистательно играл на сцене. Говорят, что «Комеди Франсез» хранит стул, на котором сидел Мольер, игравший роль Аргана в постановке «Мнимый больной». Это была одна из самых жизнерадостных комедий великого драматурга и его последняя роль. Мольер к этому времени был уже очень болен. Помните, как описывает это Михаил Булгаков: «Вечером на пале-рояльской сцене смешные доктора в черных колпаках и аптекари с клистирами посвящали во врачи бакалавра Аргана:

Если хворый еле дышит

И не может говорить?

Бакалавр Мольер весело кричал в ответ:

Умный врач тотчас предпишет

Кровь бедняге отворить!

Два раза клялся бакалавр в верности медицинскому факультету, а когда президент потребовал третьей клятвы, бакалавр, ничего не ответив, неожиданно застонал и повалился в кресло. Актеры на сцене дрогнули, замаялись: этого трюка не ждали, да и стон показался натуральным. Но тут бакалавр поднялся, рассмеялся и крикнул по-латыни:

— Клянусь!

В партере ничего не заметили, и только некоторые актеры увидели, что лицо бакалавра изменилось в цвете, а на лбу у него выступил пот...» (Булгаков М.А.

Жизнь господина де Мольера, гл. 32. М., 1962). Мольер скончался через несколько часов после спектакля.

В XVIII веке «Комеди Франсез» находился в центре литературной жизни французов. Управляли театром придворные сановники, которые имели право не только выбирать постановки, но и распределять роли. По бокам авансцены в театре располагались «почетные места» для аристократии. Но поскольку иногда почетных зрителей было слишком много, места на сцене для непосредственно игры не хватало. Да и шумом, разговорами, комментариями привилегированные зрители мешали актерам, поэтому «почетные места» постепенно исчезли, уступив место декорациям. Во время Великой французской революции театр по требованию якобинцев был закрыт, а актеры арестованы и приговорены к гильотинированию за «непатриотический репертуар» и постановку «реакционных пьес». К счастью, казни удалось избежать. После свержения Робеспьера актерам была дарована жизнь и возвращена свобода. А свою деятельность «Комеди Франсез» вновь начал благодаря Наполеону Бонапарту. Если быть более точными, труппа объединилась в 1799 году, Бонапарт — первый консул — лично следил за этим объединением. В 1804 году «актеры короля» становятся «актерами императора» (Наполеон Бонапарт в 1804 году принимает императорский титул). А вот устав театра, его внутренняя структура и положение привилегированного и подчиненного государству были закреплены Наполеоном в 1812 году (кстати, великий полководец находился в это время в Москве, отсюда и название устава — «Московский декрет»).

«Комеди Франсез» — театр репертуарный, для России и Востока форма очень привычная. У нас прак-

тически все театры имеют свое здание, постоянную труппу и репертуар. На Западе, напротив, репертуарный театр — редкость. Там более популярны театры, дающие один и тот же спектакль в течение определенного времени, пока идут кассовые сборы.

Напомним, что в XIX веке «Комеди Франсез», так же как и Александринский театр в Санкт-Петербурге, содержался на государственные деньги. Благодаря привилегированному положению театр мог позволить себе приглашать в труппу лучших актеров Франции. На сцене «Комеди Франсез» всегда ставили национальную классику: Жана Расина, Мольера, Пьера Корнеля, Огюста Бомарше. В XIX веке репертуар театра был более эклектичен, но ведущая линия сохранялась. В XX веке в репертуаре театра появились пьесы иностранных драматургов, тем не менее «Комеди-Франсез» и по сей день является хранителем сценических традиций и классического языка. Конечно, за время своего существования труппа театра неоднократно совершала туры и по своей стране, и за рубежом, приобретая все большую известность. А в XX веке «Комеди Франсез» несколько раз побывал с гастролями в Советском Союзе.

Хотя в репертуарном театре не принято премьерство, талантливые актеры всегда были окружены толпами поклонников. Вы представить себе не можете, какое внимание репортеров, современников окружало Жанну Самари. А ведь она была ведущей актрисой не только «Комеди Франсез», она играла весь репертуар Мольера. Жанна Самари вышла из традиционной актерской среды и никакого другого пути, кроме как на сцену, у нее не было. Впервые на сцену актриса вышла в 14 лет. Невысокой, плот-

ной, очень живой, с заразительным смехом и очаровательной улыбкой актрисе лучше всего удавались роли остроумных, находчивых служанок, устраивающих любовные интриги своих господ.

С театром в семье Самари были связаны практически все: отец, который был виолончелистом Парижской Оперы, ее сестра Мари и ее два брата: Жорж Эмиль Ашиль и Анри, которые играли на сцене. Но из многочисленной актерской династии самой знаменитой стала именно Жанна. А вот мужа Жанна выбрала совсем не из актерской среды. Поль Лагард был сыном богатого биржевого брокера. Между молодыми людьми сразу возникли удивительно яркие, сильные чувства и, можно сказать, просто безумная любовь. Родители Поля Лагарда были против романа сына с актрисой и даже попытались признать заключенный брак недействительным. Но, к счастью молодых людей, сделать это не удалось. Из трех девочек, рожденных в браке, выжили только две. Первая дочь прожила совсем недолго. Влюбленные выстояли и шли по жизни рука об руку вплоть до смерти Жанны.

* * *

Пелагея Антипьевна Стрепетова тоже была из актерской семьи, но из другого класса. Она была подкидышем, сиротой, подброшенной в дом нижегородского театрального парикмахера Антипа Григорьевича Стрепетова. Предполагается, что настоящей матерью Пелагеи была артистка водевиля. В приемной семье девочку очень любили, но забыть о своем происхождении она так и не смогла. При крещении она была названа Пелагеей, а в се-

мье Стрепетовых стали звать ее Полиной, и это имя утвердилось за нею. Уже будучи взрослой, состоявшейся гастрوليрующей актрисой, она никогда не забывала своих приемных отца и мать. Теперь уже Полина содержала их и всегда приезжала домой с целым ворохом подарков.

Полина не получила образования, но уже с детства мечтала стать актрисой. Приемные родители ее устремлений не поддерживали, однако она упорно двигалась к своей цели: занималась танцами, драматическим искусством. Характер девочки обозначился рано — прямой, несговорчивый, неуступчивый, но очень твердый и целеустремленный. Это была порывистая, ранимая и восприимчивая натура. Несмотря на некрасивую внешность: неправильные черты лица, длинные руки и искривленный позвоночник, Полина обладала удивительной способностью передавать глазами и тембром голоса все оттенки чувств. Причем впоследствии магия ее чувств на сцене действовала на всех без исключения с огромной силой.

Пелагея, как и Жанна Самари, не призвана была играть на сцене светских дам. Не было у Стрепетовой таланта и к комедийным ролям. Ее амплуа — женщины среднего и низшего сословия, их очень понятные, простые и сильные страсти. Играла Стрепетова так, что у зрителей «дух захватывало». Выкладывалась вся, без остатка. И если героиня Полины плакала на сцене, то с ней вместе плакала вся публика. Зрители самым чудесным образом видели на сцене не некрасивую Полину и даже, скажем, не Катерину Островского, а страдающую, мятущуюся, изнемогающую от душевной боли несчастную

женщину, вынужденную пережить выпавшие на ее долю испытания. Это как у Некрасова:

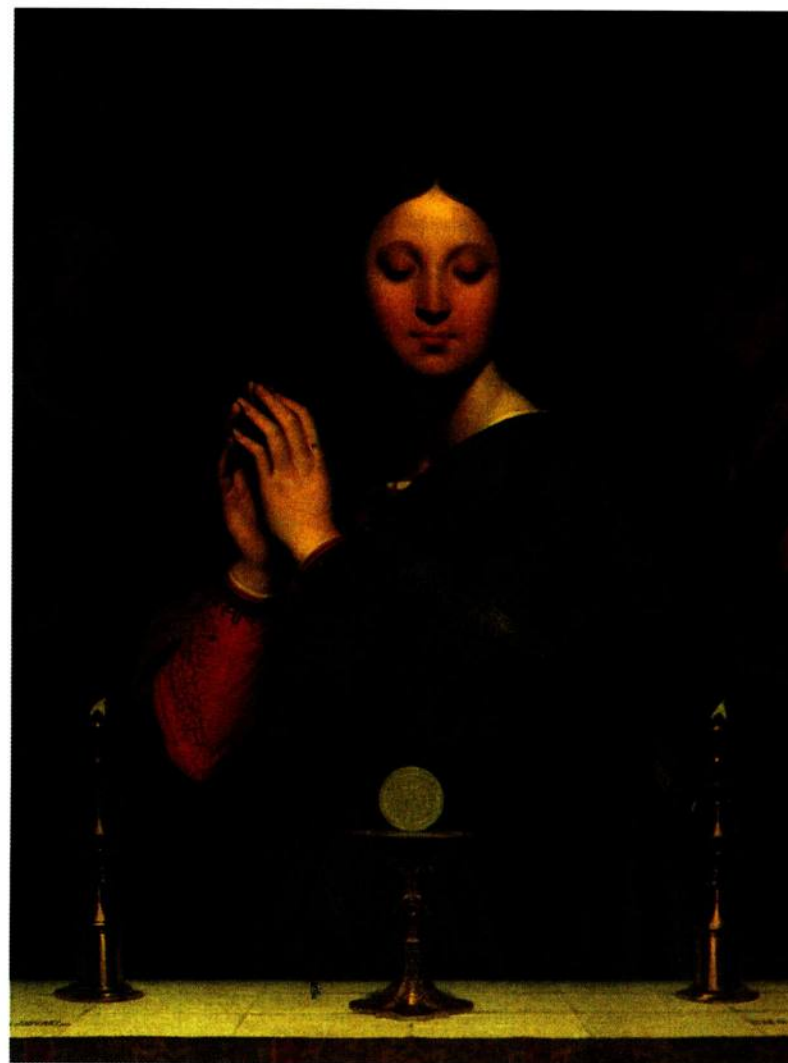
И сердце, обливаясь кровью,
Чужою скорбию болит...

Судьба Пелагеи Антипьевны складывалась совсем не гладко. Тяжелый, неуживчивый и очень прямолинейный характер Стрепетовой всегда приводил к одному и тому же результату: ее обожали поклонники, но ненавидели те, с кем ей приходилось работать. Интересно прочитать воспоминания журналиста Василия Михайловича Михеева, напечатанные в журнале «Русский артист»: «Стрепетовой, помнится мне, в эти спектакли ни тот, ни другой драматург не делали никаких замечаний, может быть зная гневливый нрав Пелагеи, или, как она себя звала, Полины Антиповны, истерически накидывавшейся, невзирая на лица, на тех, кто дерзал противоречить ей; а вероятнее всего и не находя повода к каким-либо замечаниям и только восхищаясь этой удивительной исполнительницей их лучших созданий. Помню я только, как радостно светились, смотря на нее, прищуренные глаза Островского, а Писемский разнеженно вздыхал, пожимая ее руки, и бормотал:

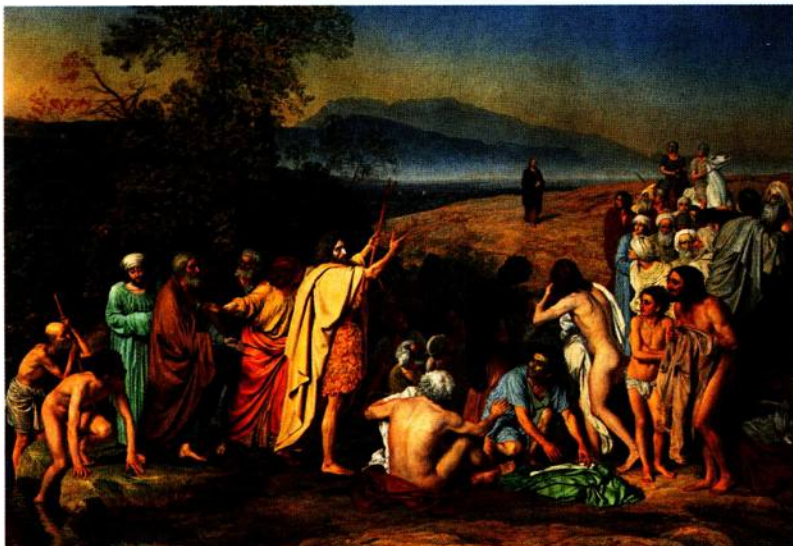
— Ох, Полина Антиповна, ох, ох, ох...

Что выражало это «ох»? Вероятно, упоение от ее игры». (Михеев В.М. Беглые театральные воспоминания // «Русский артист», 1907)

Сердце Пелагеи жаждало большой любви и сильных чувств, однако страстные романы превращались в бурные выяснения отношений. Как на сцене, так и в любви актриса была абсолютной максима-



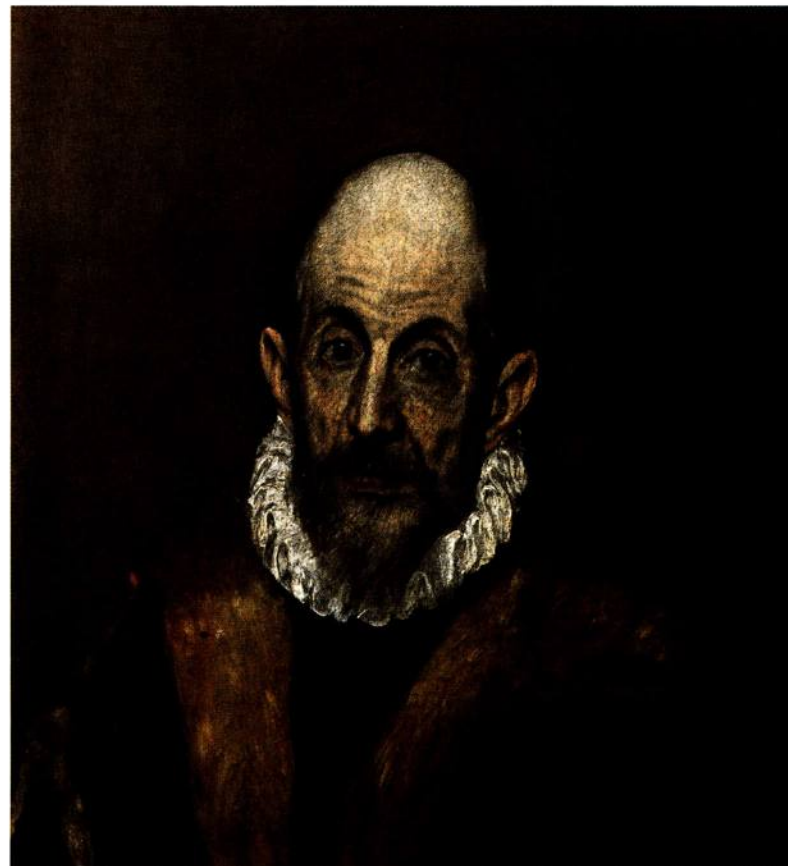
Жан Огюст Доминик Энгр. Мадонна перед чашей с причастием. 1841 г.



Александр Андреевич Иванов. Явление Христа народу. 1837–1857 гг.



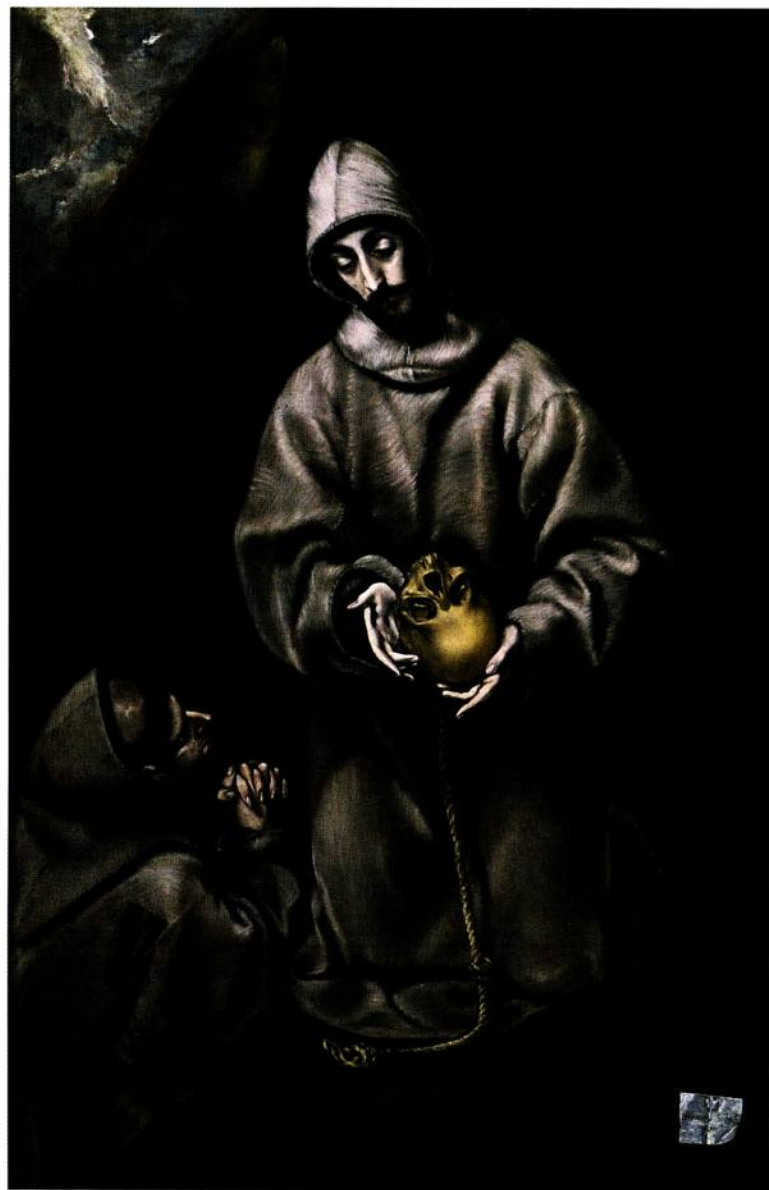
Василий Иванович Суриков. Боярыня Морозова. 1884–1887 гг.



Эль Греко (1541–1614). Автопортрет. 1595–1600 гг.



Эль Греко. Погребение графа Оргаса (фрагменты). 1586–1588 гг.



Эль Греко. Святой Франциск и брат Лео размышляют о смерти. 1596–1601 гг.



Жан-Батист Мёнье. Комеди Франсэз. Акварель. XVIII в.



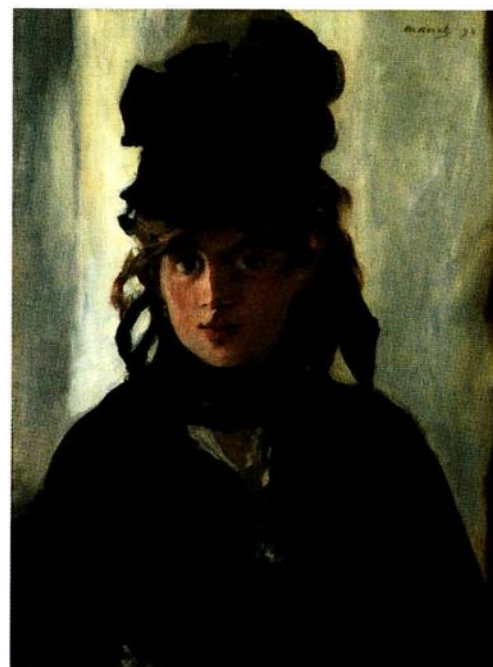
Жан-Батист Мёнье. Комеди Франсэз. Гравюра. XVIII в.



Пьер Огюст Ренуар. Портрет актрисы Жанны Самари. 1878 г.

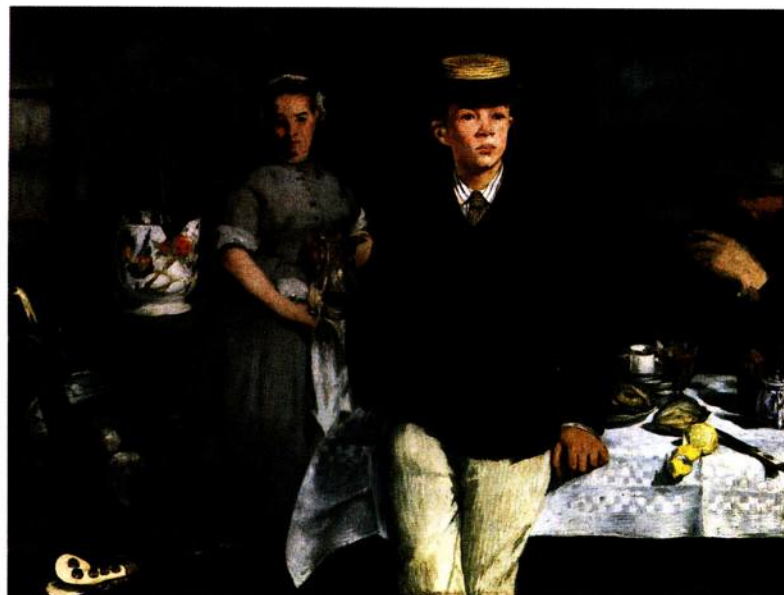


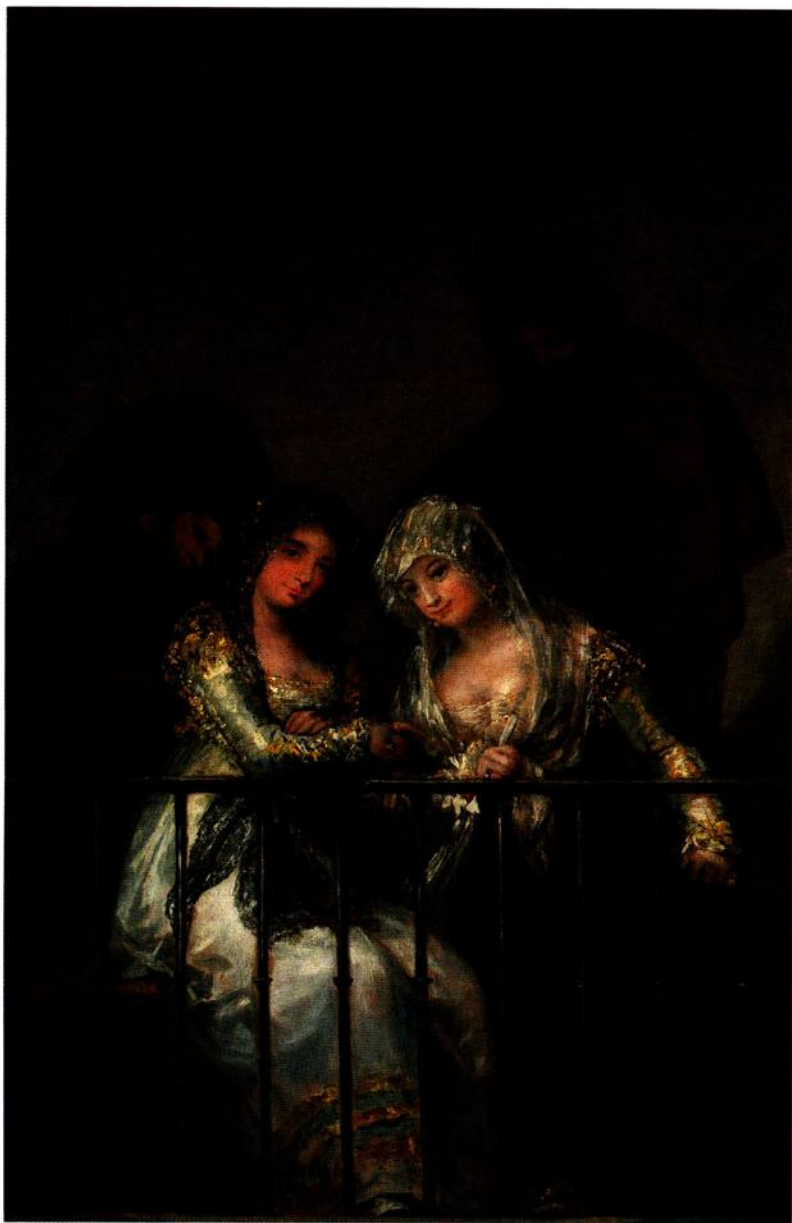
Эдуард Мане (1832–1883). Автопортрет. 1879 г.



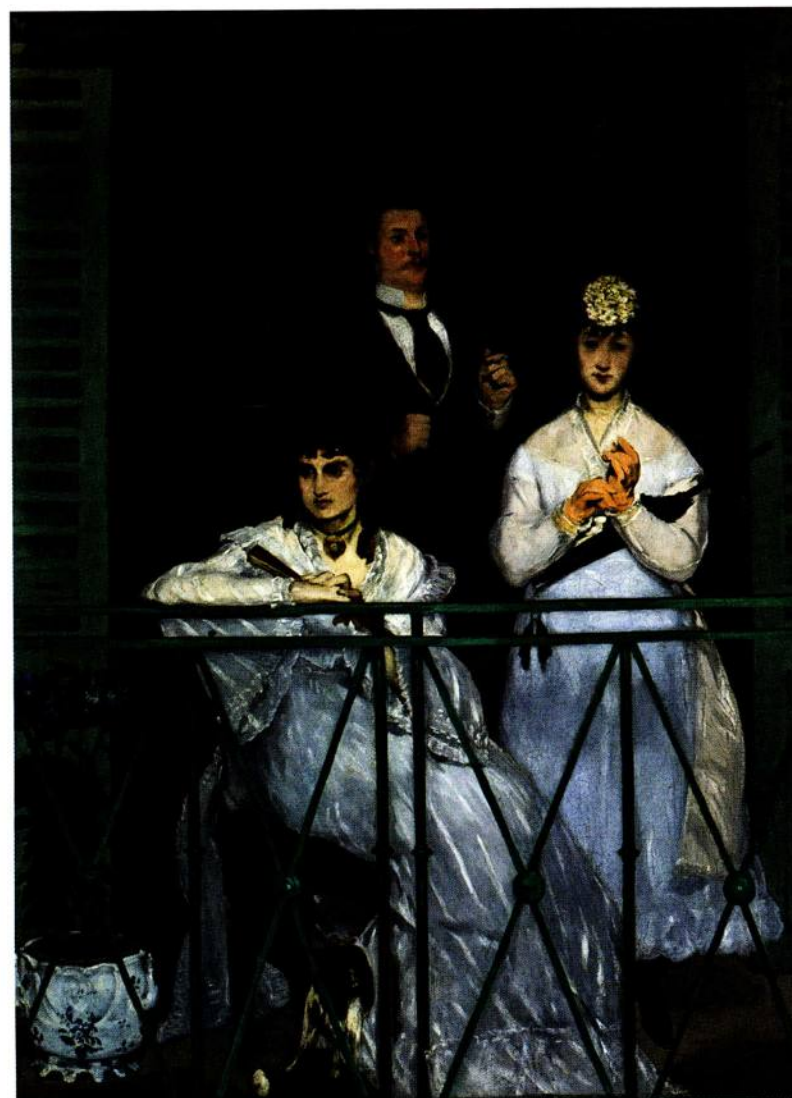
Эдуард Мане. Берта Моризо с букетом фиалок. 1872 г.

Эдуард Мане.
Завтрак в мастерской.
1868 г.





Франсиско Гойя. Махи на балконе. 1808–1812 гг.



Эдуард Мане. Балкон. 1868–1869 гг.



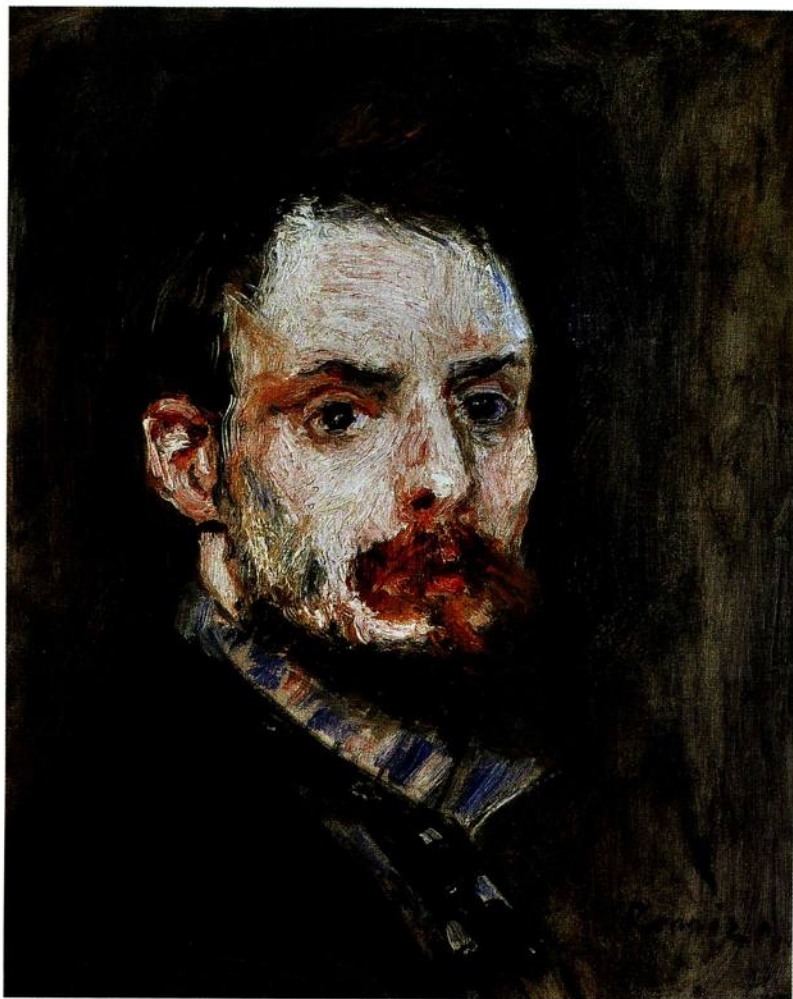
Эдуард Мане. Завтрак на траве. 1863 г.



Пабло Пикассо. Завтрак на траве по Мане. 1961 г.



Эдуард Мане. Нана. 1877 г.



Пьер Огюст Ренуар (1841–1919). Автопортрет. 1875 г.



Пьер Огюст Ренуар. Ложя. 1874 г.



Пьер Огюст Ренуар. Мадам Шарпантье со своими детьми. 1878 г.



Пьер Огюст Ренуар. Завтрак гребцов. 1880–1881 гг.

листочкой, отдающей себя без остатка, но требовавшей того же и от избранника.

Для первого своего возлюбленного Пелагея так и не стала законной женой. Михаил Кузьмич Стрельский оказался донжуаном, к тому же был женат. Он крутил, не стесняясь, романы на стороне, а потом и вовсе бросил актрису. Родилась дочь Маша, которую Пелагея так и не смогла полюбить. За этими мучительными и глубоко несчастными для Полины отношениями последовал брак с потомственным дворянином Модестом Ивановичем Писаревым. Но он тоже не принес счастья. Казалось, только Писареву было под силу усмирить своенравную Полину. Супруги вместе играли на сцене в провинции, а потом и в Москве. Но если в творческом плане этот союз был очень плодотворным (М.И. Писарев тоже был актером), то отношения личного характера не складывались. Семья Писаревых не желала принимать «безродную» актрису. Разлучницей, окончательно разрушившей брак Полины, стала молодая красавица актриса Александра Яковлевна Глама-Мещерская, от которой Писарев потерял голову. Модест и Полина приняли решение расстаться. Этот брак принес Пелагее обожаемого и оберегаемого ею всю жизнь сына Виссариона.

Второй брак стал трагическим для избранника Пелагеи Антипьевны. Александр Погодин, молодой человек из старой русской дворянской семьи, ревизор департамента железнодорожной отчетности, внук известного историка Михаила Петровича Погодина, был младше своей избранницы на 13 лет. Этот факт вызвал негодование в обществе, добавил пищи для злословия завистникам и недругам актрисы. Алек-

сандр требовал от Полины оставить сцену и театр, что для актрисы было решительно невозможно. Взаимная ревность и постоянные скандалы привели к трагической смерти юного мужа. Однажды после очередной ссоры и бурного выяснения отношений Александр Погодин застрелился прямо на пороге ее спальни. Родные Погодина во всем винили Стрепетову.

Так же, как Жанна Самари, Пелагея вышла на сцену в 14 лет. Только Самари всю жизнь прожила на подмостках «Комеди Франсез», а Стрепетова очень много гастролировала, как тогда полагалось, в русской провинции. Слава ее была так велика, что с 1881 года Пелагея Антипьевна стала ведущей трагической и комедийной актрисой Санкт-Петербургского Александрийского театра. Она покорила столичного зрителя сразу, как только вышла на сцену.

Несмотря на блистательную игру и во многом благодаря особенностям характера актрисы, контракт с ведущим столичным театром в 1890 году не был продлен, что стало серьезным ударом для Стрепетовой.

* * *

Жанна Самари внешне была неотразима. Фото актрисы немного отличаются от ее портретов, но справедливости ради стоит сказать, что фотографии, особенно портретные, вообще очень часто не передают истины. И хотя мы знаем, что фото Жанны Самари сделал знаменитый французский фотограф Надар («Жанна Самари в роли Ночи», 1877 г.; «Портрет Жанны Самари», 1877 г.), надо отдавать себе отчет, что для хорошей фотографии не всегда достаточно искусного фотографа.

Изображение на фотографии мы видим через бесстрастный объектив камеры, а на картине мы не просто воспринимаем изображение, мы смотрим на него глазами художника. На фото Самари чуть-чуть тяжеловата, может, чуть полновата, чуть массивный подбородок. А вот на портретах Огюста Ренуара она совсем другая. Надо сказать, что Жанну писали и раньше, но знамениты портреты именно Ренуара. Художник познакомился с Жанной в доме известного парижского издателя Шарпантье. Отношения актрисы и художника развивались с такой теплотой и взаимопониманием, что родители Жанны даже видели в Ренуаре будущего зятя. Но Ренуар был увлечен своим творением, всю свою любовь «выплескивал» на холсте, а влюбленная Жанна очень скоро поняла это и охладела к сеансам живописи. «Жанна жила на улице Фрошо, неподалеку от мастерской Ренуара. Каждый день после полудня художник отправлялся к ней, и артистка по два часа позировала ему. «Что за кожа! — восклицал Ренуар. — Право, она всё освещает вокруг... Настоящий солнечный луч». Ренуар с упоением передавал на холсте шаловливую улыбку актрисы, искрящуюся голубизну ее глаз, свежее, как цветок, лицо. Был ли художник влюблен в свою модель? Во всяком случае, модель, судя по всему, была влюблена в художника. «Но, — говорила Жанна Самари, — Ренуар не создан для брака. Он сочетается со всеми женщинами, которых пишет, через прикосновение своей кисти» (Анри Перрюшо. Жизнь Ренуара. М., 1991.)

Надо сказать, что к моменту встречи Самари и Ренуар были уже известны, оба были приняты в светском обществе, завоевали себе имя, но именно портрет актрисы прославил художника, так же как и

Жанна Самари прославилась благодаря портрету, написанному Ренуаром. То есть родился изумительный дуэт. Обаяние Жанны Самари кисти Пьера-Огюста Ренуара безотказно действует и на авторитетного критика, и на неискушенного зрителя.

Я полюбил тебя, хотя не знал!
Когда бывало тяжело жить на свете,
Я созерцал прелестный идеал,
Отпечатлевшийся в твоём портрете.

Ты на холсте казалась весела,
Как будто плакать не было причины.
Но я постигнул: белизну чела
Мрачит необоримый страх кончины.

Ты мне была поистине близка —
Но не улыбкой, не лукавым взором:
Я ведал, что утробная тоска
Под напускным скрывается задором.

А нынче стал я нищего бедней —
Уже к тебе не устремляю взгляды
В чередование беспросветных дней
С угрюмыми ночами без отрады.

Ты обратилась ныне в тлен и прах,
Земля взяла блистательное тело...
Трепещут слезы на моих очах,
И сердце безнадежно омертвело.

Счастливая! Окончен твой полет
К таинственной стране, к последней цели,

Где ключ забвенья с тихим плеском бьет
И где благоухают асфodelи!

У наших судеб — схожие черты.
Роптать ли, если жизнь печали множит?
Как я тебя любил, не знала ты —
Но кто-то и меня любил, быть может...

Хулиан дель Касаль «Перед портретом Жанны Самари», 1890

Огюст Ренуар писал портрет Жанны Самари восторженно и любовно. Ее первый портрет, который находится в Музее изобразительных искусств, был написан им в 1877 году. Боже, какая это пленительная женщина! На розовом фоне ее рыжая густая челка, мягкий овал лица, удивительные глаза, нежно очерченный подбородок, алые губы, открытые плечи, изумрудное платье с розовым цветком выглядят как-то особенно нежно и трепетно. Помимо того что сама Жанна была красавицей, знаменитостью, стильной женщиной, привлекавшей к себе внимание всего Парижа, здесь отчетливо проступают и чувства художника: Огюст Ренуар был в нее влюблен, так тонко ее чувствовал, так восторженно писал ее портрет, что создал настоящий живописный шедевр. И даже если мы не знаем, чей это портрет, мы все равно можем сказать: это портрет неотразимо прекрасной женщины, виртуозно написанный художником-импрессионистом.

Надо сказать, что художники-импрессионисты были «жизнеописателями», они писали мир вокруг себя. Импрессионисты были далеки от изображения социальных потрясений и жизненных драм, но оставили нам в своих картинах Париж второй

половины XIX века таким, каким он был в повседневной жизни. В конце сентября 2012 года в парижском Музее д'Орсе была организована грандиозная выставка «Impressionisme et la Mode» («Импрессионизм и мода»). Сценографию пространства выставочных павильонов создал знаменитый Роберт Карсен. В залах уютно расположились живописные полотна Эдуарда Мане, Пьера-Огюста Ренуара, Клода Моне, Эдгара Дега, Густава Кайботта и других художников-импрессионистов, женские и мужские туалеты, аксессуары, журналы мод и множество фотографий. Конечно, никаких точек пересечения между модой, временем и импрессионизмом просто нет. Эта мода и импрессионизм есть не что иное, как «в огороде бузина, а в Киеве дядька». Никакого отношения друг к другу. Просто мы видим эту моду благодаря импрессионистам. Они запечатлели на своих полотнах великолепных женщин того времени, неуловимую магию шелков, шляпок, пышных юбок. Посмотрите на картины импрессионистов и сравните их полотна с описанием Парижа этого же периода в произведении Анри Перрюшо «Эдуард Мане»: «По улицам снуют новые омнибусы — у омнибуса появился теперь верхний этаж, и его называют империалом — новшество по случаю Всемирной выставки. Париж быстро меняет свой облик. Начиная с 1853 года префект Сены Османн прокладывает улицы, выравнивает кварталы, разбивает скверы. Развивается промышленность. Процветает коммерция. Сановники и привилегированная публика, вознесенная нынешним режимом, — денежные воротилы, богатые иностранцы — соперничают в расточительстве, швыряют целые состояния на драгоценности и туалеты. Кринолины

стали еще необъятнее, в моде изощренно-вычурные отделки из муара, шелка и атласа. Пример роскошной жизни задает двор. Париж становится городом развлечений. Здесь царит культ женщины. Появляется новый тип женщин, называемых с легкой руки Александра Дюма-сына дамами полусвета. Премьера пьесы, где впервые прозвучало это слово, состоялась в марте 1855 года» (Анри Перрюшо, «Эдуард Мане». М., ЖЗЛ, 1976). Мы видим ту же картину, тот же образ.

Благодаря этой выставке перед вашими глазами проходит весь Париж эпохи банкетов, эпохи Османа, когда женщина царствовала в мире, была главной героиней романов и всей литературы в целом, когда женщина была вообще героем жизни и привлекала всеобщее внимание. Какие там были выставлены платья! Какие изумительные драгоценности, ожерелья! Эта мода требовала траты денег — она была безумно дорогой. Это была эпоха расцвета индустрии роскоши: всевозможных мушек, духов, нижних юбок, причесок. Это была эпоха корсетов: платья шнуруются сзади, колышутся юбки, волнуются мужчины... Описание этих же платьев мы найдем и у французского писателя Ги де Мопассана. Это было время журналов и больших денег, вложенных в ювелирную промышленность, туалеты, модное законодательство. Это была эпоха становления Парижа как первой столицы моды, эпоха строительства Парижа.

* * *

Следующий портрет Жанны Ренуар написал спустя год, в 1878-м. Живописец планировал выставить его в Салоне в 1879 году. Это не интимный пор-

трет, когда художник любит свою модель, а скорее, портрет репрезентативный, салонный, парадный. Ренуар написал актрису в полный рост. Перед нами — светская дама. Она напряжена: ни в позе, ни в лице нет той очаровательной интимности, которая свойственна московскому портрету. Мы видим актрису в бесподобном бальном, на первый взгляд белом платье, но, присмотревшись, понимаем, что платье с какими-то розоватыми бликами, в замечательную оборочку. Известный художественный критик Моклэр так писал о портрете Жанны Самари: «Там, где ученик Академии написал бы корректное платье, пригодное служить моделью для портнихи, Ренуар создает поэму из шелковистых мелочей, воспринятых чутким и пылким глазом художника и гармонирующих с самим образом привлекающей белокурой актрисы» (Ионина Н.А. «Сто великих картин». М.: Вече, 2002 г.)

Самари на этом портрете чуть подалась вперед, руки в белых перчатках по локоть, веер в руках. Как нам известно, она стоит в салоне знаменитой мадам Шарпантье. И вот тут появляется одна очень интересная деталь: Жанна была не только самой знаменитой актрисой, которая исполняла весь репертуар «Комеди Франсез», именно «на нее» ходили в театр, но она еще была первой актрисой, которая в салонах читала французских поэтов. Она была чтецом не только Виктора Гюго, в пьесах которого играла, но и современных поэтов, таких как Стефан Малларме, и поэтов-импрессионистов. Чтение стихов в салонах тогда было совершенно необыкновенной вещью. Жанна привлекала всеобщее внимание, ее ходили слушать так же, как сейчас мы ходим слушать

мастеров художественного слова. Эта женщина занимала очень большое место в обществе и к тому же была пленительно хороша.

* * *

Что касается Пелагеи, то ее имя гремело по всей России: и в Новгороде, и в Самаре, и в Москве. Ее жаждали все большие театры. Иван Сергеевич Тургенев, побывав в Самаре на спектакле «Горькая судьбина», сказал о Полине: «Выучиться так играть нельзя. Так можно только переживать, имея в сердце искру Божию».

В 1881 году Стрепетова стала первой актрисой труппы Александринского театра. Ее писали очень многие русские художники. Ее писал Репин, ее писал Васнецов, но сегодня мы говорим о главном ее портрете, о том портрете, что оставил нам замечательный русский художник-передвижник и очень интересный человек Николай Ярошенко.

Ярошенко принадлежал к демократическому крылу русской интеллигенции, а самое главное, исповедовал реалистическую доктрину передвижников. Когда художник написал портрет Пелагеи Антипьевны, то один из самых ярких людей того времени, восхищаясь удивительным духовным слиянием актрисы на портрете и художника, написавшего этот портрет, сказал: «Говорит, как Толстой, и пишет, как Репин». Неужели может быть более высокая характеристика? Портрет был принят как какое-то откровение не только портретной живописи, не только портретного изображения, но выражения самого сокровенного.

У Ярошенко Пелагея Антипьевна изображена в своем любимом наряде. В отличие от Жанны Самари она была женщиной не очень красивой — невысокая, хрупкая, длиннорукая, с плохо зачесанным пучком, не очень-то за собой следившая — и более всего любила и гордилась своими туалетами с белоснежными крахмальными манжетами, белоснежным крахмальным воротником и шалью на своей сутулой, а может, даже и несколько горбатенькой фигуре. Михаил Васильевич Нестеров в своих мемуарах вспоминает о том, как Полина Стрепетова начала свой путь на Александринской сцене: «Появилась уже не первой молодости, с разбитыми нервами, такая невидная, некрасивая, маленькая, горбатенькая, больная, с очень тяжелым характером — такая восторженная, экзальтированная, подозрительная и капризная» (М.В. Нестеров. «Давние дни»).

Мы уже говорили, что Полина Стрепетова ангелом не была. Она была настоящей премьершей русского театра, которая сама проложила себе дорогу на сцену. Но на портрете Ярошенко мы видим то, что видела в ней культура, ее зрители и сам художник: такую скорбницу и молчалиницу, с бледным лицом, огромными глазами, в которых застыло страдание всех русских женщин. Полина здесь похожа на народоволку: эти глаза, глядящие внутрь себя, такой тяжелый и вместе с тем трагический интровертный тип. Какое отличие от такого брызжущего во все стороны солнца — мадам Самари!

Если Жанна Самари первая в салонах читала парнасцев (группа французских поэтов 2-й половины XIX века, объединившихся вокруг альманаха под названием «Современный Парнас» при под-

держке парижского издателя Альфонса Лемерра), то Пелагея была первая, кто в эстрадном исполнении читал Некрасова. Студенты носили ее на руках. Можно ли себе представить необыкновенную популярность этой женщины? И уж конечно, если Жанна играла репертуар Мольера, Гюго и Шиллера, то Полина Стрепетова была великой исполнительницей Островского. Она была актрисой Островского.

Стоит обязательно прочесть воспоминания современников, журналистов, драматургов о том, как Полина Стрепетова играла Кручинину в спектакле «Без вины виноватые» или Катерину в «Грозе». Это просто легенда. «П.А. Стрепетова в ролях Катерины, Елизаветы, бедной невесты и Евгении («На бойком месте») была неподражаема. Правдивость внешнего типа, глубина внутреннего драматизма, при великолепном металлическом голосе, гибкости и ясности которого не было предела, при глубоко выразительных глазах, поражавших своей красотой в иные трагические моменты <...> она заставляла совсем забывать довольно резкую нескладность ее фигуры (легкую горбатость) и в сильной драме, и даже в бытовой комедии». (Михеев В.М. «Беглые театральные воспоминания» // «Русский артист», 1907).

* * *

Каждый художник, особенно большой художник, или талантливый человек, то есть талантливый к тому, что он делает: пишет ли он картины, стихи или, например, музыку — очень брошен и одинок, если живет вне культурного текста своего времени, вне культурного текста традиции. Возвращаясь к на-

шим героям, (не к дамам, не к Полине Стрепетовой и Жанне Самари, а к художникам Николаю Ярошенко и Огюсту Ренуару), мы хотим сказать, что каждый из них был в высшей степени человеком второй половины XIX века в России и во Франции и неосознанным носителем своей великой национальной культуры. Потому что каждый из них был великим национальным художником.

Ренуар, при всем своем новаторстве, при всем своем импрессионизме, был французом в культуре до мозга костей, последним трубадуром, последним певцом Прекрасной Дамы. Он всегда воспевал Прекрасную Даму. И это была не просто его импрессионистическая привязанность XIX века — это еще была его кровь и его традиция. Мы всегда считаем для себя важным только то, что осознаем. Именно поэтому так важно понимать, что существует генетика не только биологическая, на неосознанном уровне, но и художественная. Вот эта художественная генетика очень важна и в Ренуаре. Французский художник пишет Жанну Самари еще и как Прекрасную Даму.

Давайте посмотрим на европейскую живопись, скажем, XIII века. Точнее, на Богородицу XIII–XV веков. Богородица есть первообраз женщины. Мы с вами видим, что художники, далекие-далекие предшественники, писали Богородицу как Прекрасную Даму.

А теперь посмотрим, в какой культуре жил Ярошенко. Он ходил в православную церковь, был плоть от плоти своей национальной культуры, знал, что такое Приснодева Богородица. Для него женский идеал был связан с этой любовью и жертвенностью, понятием жертвенности, чего у Ренуара быть не

могло. Не любования, а восторга слез этого «ангела чистой красоты». Чистота и жертвенность — то, что было вложено в русского художника Ярошенко генетически. Во всей русской литературе и русской живописи, мы не говорим об иконах, женский образ несет в себе ангела. Посмотрите Рокотова, посмотрите русских художников XVIII века. Внутри каждой женщины живет ангельская душа. Конечно, Пелагея Антипьевна не ангел — это видно и по портрету, но она — скорбящая Богородица, она за всех скорбит. Что сказала Пелагея Стрепетова на смертном одре? Она сказала замечательные слова: «Я служила своему народу». Женщина на смертном одре говорит такие слова! Жанна Самари таких слов не скажет. Она будет детей своих целовать, завещанием займется, вспомнит что-нибудь прекрасное, но она не скажет: «Я служила своему народу».

Конечно, есть та кулиса, в которую всё упирается. Эта кулиса — XI век европейской культуры, когда в 1054 году произошел знаменитый раскол церквей и когда на этом церковном расколе Западная церковь (латинская) и Греческая никак не смогли сойтись в вопросе о том, что есть суть Богородицы, т. е. что есть Богородица. Нет единства в этом вопросе и сегодня. Наука, изучающая этот вопрос, называется мариология. Мы не будем углубляться в эту тему, скажем лишь, что в православном святоотеческом богословии автономная мариология отсутствует, существуя только внутри христологии.

Греческая церковь говорит, что Богородица есть Приснодева Богородица, т. е. она есть, прежде всего, абсолютная девственность, очистительное начало мира. А Латинская церковь говорит: Бого-

родица — Царица Небесная. Поэтому, скажем, в западных иконах уже XI–XII веков появляется сюжет, которого у нас нет: так называемая коронация Богородицы, или коронование Богородицы, когда мы видим, что Сын — Царь Небесный коронует Деву Марию Царицей Небесной после Ее Вознесения на небеса. Царица — преклонение, служение женщине. Отсюда — куртуазная линия, которой в России нет. Мы это говорим лишь потому, что искусство XIX века в лучших своих проявлениях все равно имеет свойство просвечивания необычайно проникновенной, духовной и пластической глубины. И, когда Ярошенко пишет Пелагею Антипьевну, ему нет никакого дела до ее мужей, до того, что кто-то стреляется на пороге ее спальни, до того, что она носит белые манжеты, — он все равно видит в ней Приснодеву. Он видит в ней это высокое катарсисное очистительное начало, страдание жертвы, потому что она — лучший представитель этого общества. Точно так же как Ренуар пишет Жанну Самари — он видит Прекрасную Даму. Это высшее, что он может о ней сказать.

Нам кажется, что, занимаясь этим предметом, мы, зрители, считываем его слишком просто, с одного лишь внешнего плана: декоративного, сюжетного, композиционного или избирательно-любительского. И забываем о том, что в нем есть еще один, более глубокий план, который «не первый день живет на свете». И именно этот план несет на себе глубокую тайну, глубокий шлейф своего прекрасного прошлого.

«Красок звучные ступени»



Художник нам изобразил
Глубокий обморок сирени
И красок звучные ступени
На холст как струпья положил.

Он понял масла густоту,
Его запекшееся лето
Лиловым мозгом разогрето,
Расширенное в духоту.

А тень-то, тень все лиловой,
Свисток иль хлыст как спичка тухнет.
Ты скажешь: повара на кухне
Готовят жирных голубей.

Угадывается качель,
Недомалеваны вуали,
И в этом сумрачном развале
Уже хозяйничает шмель.

Осип Мандельштам. «Импрессионизм»

(23 мая 1932 г.)

Часть I

ХУДОЖНИК С «КОЛУМБОВОЙ КРОВЬЮ»

Импрессионизм есть величайший переворот не только в области живописи, но и в области сознания. Это другое представление о мире: о том, что такое живопись, что она делает с нами, как изменяет нашу точку зрения, как мы по-другому начинаем видеть. По картинам импрессионистов легко представить себе Европу последней трети XIX — начала XX века. Мы бы даже сказали, что их полотна дают нам больше, чем книги и кино, — они дают цельное представление о том, как жили тогда люди, города, страны. Мы вполне можем назвать этих художников реалистами, потому что они действительно писали с натуры и первыми изображали реальный мир вокруг себя таким, каким он становился. Они отмечали всё то новое, что появлялось в быту, все изменения в образе жизни людей. То есть всё, что их окружало.

Импрессионизм зародился и достиг полного расцвета во Франции, получил распространение в западных странах и США и, безусловно, оказал большое влияние на искусство живописи в целом. Все

первые художники-абстракционисты прошли через импрессионистический этап в своем творчестве: нидерландский художник Пит Мондриан, основоположник супрематизма Казимир Малевич, один из основоположников русского авангарда Михаил Фёдорович Ларионов, русская художница-абстракционистка Наталья Сергеевна Гончарова. Василий Кандинский под влиянием живописи импрессионизма, в частности картины «Стога сена» Клода Моне, принял решение стать художником.

Сегодня живопись импрессионистов — классика. Но в конце XIX века художникам, нарушавшим все традиции, существовавшие со времен эпохи Возрождения, часто приходилось слышать нелестное мнение о своем творчестве. Импрессионисты отвергли догмы академического искусства, в свою очередь Парижский салон — оплот академического искусства — не пропускал их новаторские работы. Собственные выставки импрессионистов завершились провалом, а их полотна отказывались покупать даже за символическую плату. Зрители не признавали картины импрессионистов, считая эти работы набросками.

Надо сказать, возникновение импрессионизма в XIX веке было обусловлено несколькими важными факторами.

Отправной точкой послужил весь накопленный в европейской живописи опыт использования возможностей света и тени, градации цветов, цветовых и световых контрастов.

Большое влияние оказали на формирование «нового взгляда» в живописи выставки японских гравюр на дереве, которые прошли в Париже в 50–70-х

годах. Использование японскими мастерами ярких, чистых цветов, схематическая передача формы, отсутствие моделировки фигур, смещенная композиция, свободное отношение к законам перспективы позволили художникам увидеть новые возможности в живописи и пересмотреть свой подход к изображению предметов.

В 1839 году в Париже появилась так называемая дагеротипия. Французский изобретатель Луи Дагер получил первое устойчивое фотоизображение человека. А к 1851 году процесс создания фотоснимков был значительно усовершенствован: англичанин Фредерик Скотт Арчер изобрел коллодионный способ создания фото. Снимок позволял точно передать неуловимый миг, мгновение, эмоцию, момент движения: людей, животных, природы. Но самым важным для художников-импрессионистов стал тот факт, что неподвижные предметы на фотографии выглядели очень четко, тогда как подвижные — имели размытые контуры. Именно фотография способствовала тому, что художники стали отказываться не только от прежних сюжетов, но и от прежних принципов построения композиции.

Нельзя переоценить значение технического прогресса в развитии живописи, в частности в изобретении красок и красящих пигментов. Живопись импрессионизма — это живопись, передающая вибрацию воздуха, мерцание света, игру красок, это живопись на пленэре. Под открытым небом, в природной воздушной и световой среде импрессионисты делали не только этюды, но и полностью завершали свои картины. Свет и воздух приобрели в их живописи самостоятельное значение. Возможность

свободно писать на природе художники получили с изобретением в 1841 году металлических тюбиков для красок, которыми было очень удобно пользоваться вне студии.

Еще одним важным изобретением стали искусственные пигменты. Великие мастера эпохи Возрождения имели только яичную темперу. Темпера — техника трудная, смешивать такие краски на поверхности картины было невозможно, их наносили очень тонкими слоями, одну рядом с другой, без переходов; возможности создания разнообразных цветовых оттенков были весьма ограничены. В XVI веке получили распространение масляные краски. Это стало настоящей революцией в живописи. Масляные краски можно было легко смешивать, они дольше сохли, что давало возможность работать с ними более длительное время, придавая изобразительной поверхности различный характер. В XIX веке изобретение искусственных красителей стало еще одним шагом к рождению новых возможностей в живописи. Наличие разнообразных оттенков, использование основных и дополнительных цветов привело к тому, что цвет стал центром внимания художников, применялся для создания настроения, выражения эмоций. Импрессионисты часто намеренно использовали визуальное воздействие противоположных цветов на зрителя. Художники перестали изображать тот цвет, который существовал в физическом мире. Например, Клод Моне говорил, что вовсе не обязан писать небо голубым, а траву — зеленой и на своих полотнах будет изображать их такими, какими видит в момент создания картины.

Мы не будем говорить о том, насколько для настоящего художника важны краски, приведем лишь цитату гения XX века Сальвадора Дали: «Ван Гог был сумасшедшим и потому бессмысленно, великодушно и безоговорочно отрезал себе левое ухо бритвой. Я — отнюдь не сумасшедший, и все же я готов отрезать свою правую руку, однако совсем не бескорыстно: я согласен это сделать при условии, что мне дано будет увидеть Вермеера Дельфтского, который сидит за мольбертом и увлеченно работает. Я даже готов согласиться на большее — я тут же, не колеблясь, позволю отрезать себе правое ухо, и даже оба уха сразу, если мне удастся узнать секрет волшебной смеси, в которую тот же Вермеер, лучший из лучших — я не называю его «божественным», ибо он самый человечный из всех художников, — обматывал свою несравненную кисть» (Сальвадор Дали. «50 магических секретов мастерства». Пер. Натальи Матяш. М., 2002).

* * *

С конца 60-х годов, а точнее с 1869 года, в Париже в кафе «Гербуа» на Гранрю де Батиньоль, 11, стала собираться группа художников: Пьер-Огюст Ренуар, Эдуард Мане, Клод Моне, Эдгар Дега, Берта Моризо, Альфред Сислей, Фредерик Базиль, т. е. те, кого впоследствии стали называть импрессионистами. Их вдохновителем был, конечно, Эдуард Мане, в то время общеизвестный и признанный лидер нового французского искусства.

Эдуард Мане (1832–1883) был настоящим человеком новой эпохи. И, как художник нового време-

ни и нового слова в искусстве, он был тем самым человеком с «колумбовой кровью», который в поисках «живой воды» нырнул в ту кулису, когда европейская живопись родилась в Венеции. «Пора возвращаться к живописи. Цель живописи — живопись. Задача картины — живопись», — говорил Мане. По мнению художника, чтобы вернуться к живописи, надо повернуть голову назад, к истоку этой живописи, к той точке, где возникла европейская живописная картина, европейский живописный станковизм. То есть к венецианцам XVI века. Именно венецианские художники первыми освоили технику масляной живописи. Именно здесь были поставлены задачи живописи и, надо сказать, решены.

Посмотрите на картину венецианского художника Джорджоне «Сельский концерт» (1508–1510). Чудесный пейзаж: жаркий летний день, клонящийся к закату, пастух гонит стадо по дороге. На холме сидят два пышно одетых юноши с музыкальными инструментами в руках, рядом — две обнаженные прекрасные женщины, которых можно принять за нимф или муз. Посмотрите, как написаны женские фигуры — словно плоды. Надо сказать, что флорентийские художники писали женщин длинными, худыми, истеричными и напряженными, хотя флорентийки всегда были толстушками. У Джорджоне женщины похожи на позднеантичных Венер. Венецианцы обожали женскую красоту, но рисовали ее с отсутствием какой-то женской активности в жизни, то есть для любования.

Мы бы назвали «Сельский концерт» пасторалью, причем не просто пасторалью, а пасторалью

идеальной. Здесь есть гармония мира с человеком, растворенным в этой природе. Посмотрите на эти линии рук, прозрачный кувшин. Название картины — «Концерт» появилось вовсе не потому, что эта группа на пикнике исполняет музыку, а потому, что в картине присутствует то, что есть в концерте: созвучие всех инструментов и предметов. Это есть некая гармония. Гармония человека и природы, некое согласие, изумительное созвучие различных голосов, различных инструментов. Картина имеет свой голос, и всё вместе создает мощное созвучие и единство — такой живописный симфонизм. И это идеальная точка, потому что она иллюзорна. Венецианцы были просто помешаны на музыке — у них были домашние квинтеты, квартеты. Не забывайте, что они создали мировую оперу. Они были создателями современного симфонизма.

«Сельский концерт» Джорджоне — совершенно удивительный новый жанр: природа, летняя истома, деревья, тишина и пикник; квартет — два одетых мужчины и две обнаженные женщины. И вот эту картину спустя триста с лишним лет Мане повторил как авторскую копию.

Скандално известное полотно «Завтрак на траве» было написано в 1863 году. Но это уже не пасторальная идиллия Джорджоне, полотно художника-импрессиониста создает совсем другое настроение. Удивительная вещь: возвращаясь к истокам живописи, Мане создал абсолютно новую картину, которая не изображала ничего, кроме того, что изображала.

«Завтрак на траве» вызвал небывалый ажиотаж. Во-первых, это вещь необыкновенно интересно вы-

полненная с точки зрения композиции, во-вторых, она очень классична, а в-третьих, она впервые показала ту жизнь, которой живут люди. В картину вошла жизнь, про которую не то чтобы никто не знал, а просто не понимали, что ее ТАК можно изобразить в искусстве. Мане впервые начал описывать окружающую действительность новым языком. Картина — портретна. Каждый из четырех участников пикника был хорошо известен французской публике: эта обнаженная женщина — знаменитая куртизанка того времени Викторина Меран, а рядом с ней, на траве — узнаваемые лица мужчин. Это был шок! Эпатаж! Но дело было не в этом, а в том, что картина Мане была произведением живописи, а не агитацией, не моралью, не нравоучением. Это и было возвращением к истокам.

* * *

Эдуард Мане — это та удивительная фигура, которая связана не только с традициями классической культуры. Он художник, открывающий двери для понимания другой задачи искусства.

Мане-импрессионист создал большое количество картин, но при этом он является классическим художником классической традиции, последним художником XIX века, который писал картины с содержанием, описывающим жизнь. Его полотна имеют драматургическую композицию, выражают драматургическое сюжетное содержание. В своих картинах художник показывает современного ему человека. Герои Мане — новая буржуазия, шикарная, уже с привычками, с новым стилем. Так называемая

Вторая империя. Посмотрите на изображение молодого человека на картине «Завтрак в мастерской», 1868 (Новая Пинакотека, Мюнхен): как он одет, какие белые брюки, рубашка, галстук. Этаким щеголь со страниц модного журнала «Сноб». Продукт того времени. Обратите внимание: он стоит перед очень хорошо убраным столом, позади — служанка. Это эпоха расцвета ресторанной жизни во Франции. А натюрморт написан так, как его писали «малые голландцы».

Эта картина написана Эдуардом Мане в духе не условного академизма, а классической натурности мастеров, но изображающая новую жизнь и героев. Мане — единственный, кто работал в этой манере. Других художников, в которых сочеталась бы полнота картины и классической традиции, нет. Именно ему принадлежит социальное открытие: больше никто так полно не описывал для нас жизнь своей среды.

В Лувре находится знаменитая картина Мане «Балкон» (1868–1869). Если внимательно присмотреться к этому полотну, то можно заметить, что оно повторяет сюжет Гойи «Махи на балконе» (1805–1812). Мане изобразил четыре фигуры: две мужские и две женские. Одна из них — очень талантливая художница того времени Берта Моризо, которая не единожды была его натурщицей.

* * *

Эдуард Мане писал маленькими мазочками, просто мельчайшими. На своих картинах он создал такую смытую атмосферу, словно вылепленную

из нежнейшего облака. Художник прошел весь путь станковизма от начала его формирования и вобрал в себя огромный футурологический пласт. Сколько в нем всего, сколько содержится миров! И, как любой большой художник, Мане очень цитатен.

Пабло Пикассо, гениальный художник XX века, очень много копировал две картины: «Менины» Веласкеса и «Завтрак на траве» Эдуарда Мане. В течение двух лет, 1961–1962, Пикассо создает 26 картин, шесть линогравюр и 140 рисунков своих версий картины Мане «Завтрак на траве». В 2008 году в Музее д'Орсе состоялась выставка, где были представлены работы Пабло Пикассо, точнее, его прочтение и варианты знаменитого полотна Эдуарда Мане. Пабло Пикассо утверждал, что в «Завтраке на траве» заложены огромные скрытые возможности, и старался показать все зашифрованные, никому не видимые грани этой композиции.

С точки зрения Пикассо, «Менины» Веласкеса и «Завтрак на траве» Эдуарда Мане являются мощным узлом для художественного измышления.

* * *

У Мане было одно очень важное качество: он был иллюстратором жизни, он «делал» иллюстрации. Молодой человек в белых брюках — это иллюстрация. Балкон — иллюстрация. Это «Гербуа». Это жизнь. Мане выводит все образы жизни, которые его окружают. Он — рассказчик. Импрессионисты — «показчики». А он — рассказчик, и его рассказы стилистически и психологически образно ближе всего к тем мастерам, которые могут быть его анало-

гами в литературе. Например, Ги де Мопассан. Обе эти фигуры абсолютно гениальны. В них есть полнота включенности в тот мир, в котором они живут и который они хотят чувственно описать. Они не стремятся к гармоничности, они любят эпизод. В романе Ги де Мопассана «Милый друг» видно, что писатель — мастер эпизода. Как Чехов. Это не Бальзак, который плетет кружево из элементов. Скорее всего, и Мопассан, и Мане были чувствительными людьми, «лишенными кожи». Они осязали время. В этом смысле одна из уникальных картин Эдуарда Мане — «Нана» (1877) — является прямой литературной иллюстрацией.

С одной стороны это живопись, и вы смотрите на картину как на живопись и любуетесь ею, как живописью. А с другой стороны это самая настоящая иллюстрация к роману Эмиля Золя «Западня» (1877) [в 1880 году Золя напишет продолжение своего знаменитого романа — «Нана»]. Нана — совершеннейшее чудовище, но вместе с тем она была прекрасной злачной фигурой того времени. Хороша по всем параметрам. На картине Мане «Нана» — обворожительная девушка в галантном дезабилье, в чулочках на фоне китайского шитья, а за ее спиной сидит очередная жертва в вечернем костюме.

На китайском шитье стоит задержаться, потому что в конце XVIII — начале XIX века Европа переживает бум всего японского и китайского. И этот стиль называется «чинеze». Вся Европа была наводнена китайским товаром — ширмы, лакированные изделия из дерева. В Петербурге построили китайский домик. К концу XIX века увлечение усилилось еще больше, но теперь это не только декоративная посу-

да или предметы быта, а особенность и специфика живописи. Влияние огромное!

* * *

В картинах Эдуарда Мане отображены свойственные ему буржуазность, изящество жизни. Мане, как никто из художников своего времени, ценил элегантность, женственность, чувственную эротичность. Как изумительны написанные кистью мастера локоны, шляпы, платья... Он великий художник, мимо вкуса которого, мимо глаза которого, мимо эксперимента которого, мимо художественной алчности которого не прошло ничто.

Часть II

Поэтическая объективность

Художники-импрессионисты совершенно не интересовались социальной жизнью мира. Они не читали никому нотаций, не интересовались богатыми и бедными, не боролись за соблюдение моральных устоев. Просто описывали жизнь вокруг себя. Но как они ее описывали! Их кисти виртуозно создавали атмосферу беззаботности и счастья. Импрессионисты ходили в маленькие цирки-шапито, заглядывали за кулисы театра, улавливали любые изменения в ритме больших городов, сидели в уличных кафе, писали ложи и модные мероприятия. Художники-импрессионисты оставили нам образ Парижа того времени: городские и загородные сцены повседневной жизни людей, пейзажи, мастерские, где делали шляпки, маленькие кафе, певичек... Такого полного описания жизни, мира живого, реального, непридуманного, дышащего, какой оставили импрессионисты, не оставил больше никто и никогда. Это не интеллектуализм построения добра и зла — это сама жизнь.

Во всех картинах импрессионистов есть изумительная вещь — некая фрагментарность. Создает-

ся ощущение, что они пишут не картины, а выхваченный фрагмент жизни. Как моментальное фото. Посмотрите на «Ложу» (1874) Пьера-Огюста Ренуара. Вы можете двигать рамку этой картины в любую сторону — она как кусок пространства, элемент. Пространство становится фрагментарным, а время — коротким, а не длительным, не застывшим. Роскошная ложа. Этот томный взгляд женщины, изумительное платье, совершенно фантастический жемчуг, букет у ее груди, прическа, вскинутый биннокль мужчины, лорнирующего другие ложи. Это настолько всё вкусно! За что стоит любить коммунизм, так это за то, что он строит совершенное государство. Это утопия. И картина тоже утопия, которая стала позитивной энергией. Импрессионизм — уникально позитивное искусство. Социальные проблемы как будто и не существуют. Никаких классовых столкновений. Есть только море и игра облаков. Есть прекрасные женщины, их миллиардные туалеты, есть воздух, которым они дышат, и есть этот прекрасный мир и добро. Весь импрессионизм абсолютен.

Ренуар очень любил описывать мир, писать женщин. Посмотрите, какая замечательная композиция «Зонтики» была создана художником в 1881–1886 годах. У художника есть две или три очень сложные картины, но по сравнению со всеми остальными импрессионистами Ренуар бесконечно нежен, добр и прост. «Мадам Шарпантье со своими детьми» (1878) — одна из его ранних картин. Как пишет художник здесь цветы! Сколько нежности, тепла, любви вложено в изображение детей, самой мадам Шарпантье! У Ренуара нет ни глубины и остроты Дега,

ни его чувственности, но есть радость. Он был первым художником, которого стали охотно покупать, потому что в нем не было ничего, что дергало бы нерв. У нас в музеях есть его хорошие вещи, но это — самые ранние работы, которые попали к московскому купцу, коллекционеру, меценату Сергею Ивановичу Щукину, положившему начало коллекции новой западной живописи в России.

Если внимательно смотреть работы Ренуара и сравнивать их, то становится очевидной удивительная вещь: художник все время пишет один и тот же типаж. Ренуар ярко выражен в работах начала 80-х годов, но со временем он начал делать то, чего не делал ни один импрессионист: на кого бы Ренуар ни смотрел, кого бы ни писал — все эти фигуры имеют одно лицо или, точнее, один тип лица. Ренуар был настолько привержен к этому типу, что в конце концов все его персонажи превратились во что-то, чего не бывает у импрессионистов. Персонажи художника утратили связь с натурой и превратились в нимф. И мальчики, и девочки, и его жена стали населением некоего сказочного мира, где живут нимфы. Его герои похожи друг на друга: с круглыми формами и лицами, молодые и не очень. Пьер-Огюст Ренуар «нырнул» в сторону мифов.

Ренуара тяжело читать, хотя он в достаточной степени прост, и его приятно смотреть, хотя он в достаточной степени сложен.

* * *

Если Клод Моне был идеологом новой точки зрения на то, что есть искусство, что оно есть живопись

живой жизни, и создавал дивные симфонии образов мира, и видел его таким, как он есть, то Дега — необыкновенно сложен. Автору очень близок этот художник. Эдгар Дега очень тонко чувствует мир. Его композиции многослойны: динамика движения толпы, общие планы, видны монтажные стыки и то, как падает свет. При этом Дега как художник необыкновенно чувственный. Для него очень важны ощущения. Они, можно даже сказать, эротичны. Это его собственное надреальное, рецепторное восприятие.

Это видно по тому, как Дега пишет «Концерт в кафе «Амбасадор»» (1876–1877) в свете фонарей. Огни расположены на заднем плане в один ряд и придают картине глубину, они отбрасывают свет на холодную красоту и преображают мир. Всё пространство заполнено и наполнено жизнью: случайные посетители кафе разговаривают, слушают певицу или увлечены своими делами. Это мир, получивший новое освещение, новый свет: вечер, горят фонари; толпа, которая идет гулять; кто-то несколько вульгарно одет; кто-то сидит, разинув рот; странные движения рук. Восприятие нашего мира, как монтаж, совершенно удивительно. Именно импрессионисты спровоцировали кинематографическое сознание.

Есть в Дега еще одно качество. Посмотрите, как он пишет руки: словно слепки с античности. Какая-то необыкновенная гармония. Он очень гармоничный художник, ласковый, нежный, в нем нет жесткости, что бы он ни написал. Дега с большой нежностью и любовью пишет все эти новые закоулки жизни. Посмотрите его картину «В шляпной ма-

стерской». Она вся раскадрована по шляпкам. Эта шляпка, другая шляпка... Не только те женщины, что сидят и примеряют их, но и сами шляпки являются свитой, натюрмортом и целым миром необыкновенной, привлекательной женской красоты. Целое художественное утонченное пиршество.

Дега — один из тех немногих художников, на картины которого можно смотреть часами. Когда вы стоите перед его работами и рассматриваете детали, то начинаете понимать, что погружаетесь в его картины-кадры. И чем больше вы смотрите, тем больше удивляетесь его многомерности. Он — художник необычайной глубины. И эта глубина — в его абсолютно новой острой позиции, зрении, введении нас внутрь действия, как в кино. Можно бесконечно изучать все детали живописи и удивляться цветовым отношениям. И когда вы все это почувствуете и впустите в себя этот мир, то Дега станет для вас очень близким художником.

* * *

Посмотрите на картину «Мисс Лала в цирке Фернандо» (1879). Здесь очень необычная композиция. Вы видите происходящее с позиции зрителя, сидящего внизу: мгновение, вы закидываете вверх голову и видите акробатку под куполом цирка. Это как стоп-кадр — фрагмент времени, фрагмент пространства, фрагмент действия. У художника-импрессиониста картина очень изменяет свою задачу, свое назначение: она становится как бы фрагментарной. Это чувствуется буквально во всем: и в том, как описано пространство, и в том, как худож-

ник описывает время, когда происходит действие, и описание самого действия, самого движения. В этой фрагментарности, в этом элементе времени, элементе пространства, по всей вероятности, и содержится острое ощущение контакта с жизнью. Посмотрите на «Скачки» Дега или на его балетные этюды. Вас никогда не оставляет мысль о том, что вы являетесь участником действия, что вы вместе с ними — они не позировать. Вы — наблюдатель, «подглядыватель».

Эдгар Дега — это художник большой классической кухни. Помимо того, что он гениален к своему времени, что бывает крайне редко, он описал реальный мир таким, каким его не писал никто. Он художник кантиленный. Это означает продленность картины за картиной. Крайне редкое свойство. Вы знаете, есть музыканты, у которых звук длиннее. Они еще не ударили по клавишам, а звук уже идет. Это когда музыки больше, чем движений. Про таких музыкантов говорят: они кантиленные. Вот и Дега — художник кантиленный. Его больше, чем то, что он писал.

На наш взгляд, и писатель, и художник есть только мир, в который он себя поместил. Художник равен тому миру, который он показывает. Дега как художник больше того, что он показывает.

* * *

Какие бы картины ни писали эти художники, у вас всегда есть, во-первых, очень острое реальное чувство присутствия внутри, объединенность в пространстве. А во-вторых — то живое чувство, которое

обычно возникает внутри человека на улице или в процессе общения: это здесь и сейчас, это не застыло на века. Поэтому художники-импрессионисты становятся первыми поэтами, первыми великими Гомерами нового города, нового мира, полноты всей его жизни. Вы смотрите на картины импрессионистов, и вас не покидает абсолютное ощущение того, что вы там жили и были в том кафе «Абсент», которое написал Дега («Абсент», 1876, Музей д'Орсе, Париж), где сидели эти двое — такие одинокие, такие разъятые. Вы смотрите на это кафе, на то, какой свет жемчужный льется из окна. А потом вы забываете об этом мгновении наблюдения и впадаете в состояние наслаждения от разглядывания картины. Полотна импрессионистов так изумительно написаны, что вы невольно теряете связь с действием — вы его уже получили и начинаете жить красотой самой живописи. Импрессионисты первые, кто предметом своего искусства, очень жизненного и очень остро наблюдательного, сделали живопись. Они были жи-во-пис-ца-ми.

До сих пор нет той точки, с которой был бы оценен весь невероятный период импрессионизма. В XVII веке итальянский художник Караваджо принес в мир светотень и очень сильно повлиял на искусство, но он не повлиял на него так, как импрессионисты. Караваджо повлиял на наше восприятие, на наши ощущения почти бессознательно, безрецепторно. Другое дело — импрессионисты. Вместе с этой группой художников появился новый язык в искусстве. То время было временем создания не просто языка, не просто видения, а целого стиля, который изменил наше восприятие и наше взаимо-

действие. Так что импрессионисты влияли на искусство, а оно влияло на нас. А мы, в свою очередь, создавали стиль жизни. Это самый сложный процесс. И это нигде не описано и не обследовано. Всё это повисло в воздухе.

Часть III

«Impression. Soleil levant»

В 1874 году произошло очень важное событие. На бульваре Капуцинок в доме № 35 в фотоателье художника Надара открылась первая выставка импрессионистов. На выставке была показана маленькая картина французского живописца-пейзажиста Клода Моне, которая называлась «Впечатление. Восход солнца» («Impression. Soleil levant») и которая условно стала новой вехой в развитии европейской живописи. Кроме «Впечатление. Восход солнца» Моне выставил еще 11 картин. Художника подвергли остракизму.

Как мы знаем, название «импрессионизм» появилось с легкой руки Луи Леруа, критика французской иллюстрированной газеты «Le Charivari». Именно он после посещения вышеупомянутой выставки в своей критической статье назвал художников нового стиля «impression» впечатлительными. Разгромная статья «Выставка импрессионистов» вышла 25 апреля 1874 года, Луи Леруа писал: «О, это в самом деле был напряженный день, когда я рискнул отправиться на первую выставку на бульваре Капуцинок

в обществе господина Жозефа Винсента, художника-пейзажиста, ученика Бертена (академика), получавшего медали и награды при нескольких правительствах! Неосторожный художник отправился туда, не подозревая ничего плохого, он полагал, что увидит там картины, какие можно увидеть везде, хорошие и скверные, больше скверных, чем хороших, но не чуждые некой художественной манере, культуре формы и уважению к старым мастерам.

Увы, форма! Увы, старые мастера! Мы больше не хотим их знать, мой бедный друг! Мы всё изменили! <...> Я кинул взгляд на ученика Бертена, цвет лица у него становился багрово-красным. Катастрофа казалась мне неизбежной, и господину Моне суждено было нанести последний удар.

— Ага, вот он! Вот он! — вскричал он перед номером девяносто восемь. Я узнаю его, любимца папашки Винсента! Что изображает эта картина? Взгляните в каталог.

— «Впечатление. Восход солнца».

— Впечатление — так я и думал. Я только что говорил сам себе, что раз я нахожусь под впечатлением, то должно же в ней быть заложено какое-то впечатление... а что за свобода, что за мягкость исполнения! Обои в первоначальной стадии обработки более закончены, чем этот морской пейзаж...» (Джон Ревалд. «История импрессионизма». Ч. 1. Пер. П. Мелковой. М., 1994).

Уничжительный, по мнению Леруа, термин «impression» в итоге дал название целому направлению в искусстве.

«Impression. Soleil levant» Клода Моне — это действительно тема впечатления. Пожалуй, точнее не

назовешь. Художник изобразил впечатление от восхода солнца: эту мгновенность, недлительность состояния. «Остановись, мгновение, ты прекрасно!» А как мгновение можно запечатлеть? Этюдным способом. В традиционном понимании «Восход солнца» — не картина, а этюд. В этом полотне Клода Моне есть очень интересная особенность — очень искажен свет.

* * *

Мы должны сказать, что Клод Моне все-таки был единственным и по-настоящему последовательным от начала и до конца импрессионистом. Хотя всё, что он писал, — настоящая реальность. Живописная. С самого начала художник писал живописную реальность, свое живописное впечатление. Его совершенно не занимали сцены жизни или наблюдение за жизнью. Его интересовало состояние природы и впечатление от природы.

Клод Моне очень любил писать пейзажи. Художник бесконечно восхищался сиянием света на воде и его переменчивостью. Уже в самых первых работах у него вода — как отражение неба, как отсвет. Поскольку он идеальный импрессионист, то в его работах ничего, кроме ощущения света через мгновенное впитывание, нет. Глубокая метафизика. Произошла смена одного искусства на другое. Одного языка на другой. Мы бы сказали, что мир больше не описывался событийно. Моне описывал мир только как впечатление. Нужно уметь это написать. Творчество этого художника удивительно, и вы вместе с ним попадаете в удивительное состояние.

В 1839 году профессор Мишель Эжен Шеврель опубликовал результаты своего исследования «О законе симультанного контраста цветов», которое оказало большое влияние на французских импрессионистов в целом и на Клода Моне в частности. Клод Моне использовал в своих работах не только знание психологического и эстетического воздействия различных сочетаний цветов на человека, но и чисто технические открытия Шевреля: влияние одного цвета на другой в заисимости от его расположения или соседства с другими цветами. В результате Клод Моне не смешивал краски на палитре, а наносил чистые цвета на холст достаточно широкими грубыми мазками: смешение цвета с образованием самых различных оттенков должно было происходить на этапе восприятия картины — в глазах зрителей.

Обратите внимание на совершенно замечательный факт: у Клода Моне от картины к картине меняется не только палитра, но и мазок. С ним происходят удивительные вещи: он внутри самого себя как художник совершенно невероятно эволюционен.

* * *

В 1840-е годы произошел очень интересный эпизод. Поэт и критик Шарль Бодлер навел мастерскую Эжена Делакруа, который пригласил его посмотреть картину «Резня на Хиосе». Бодлер долго смотрел на полотно и, наконец, сказал: «Картину надо писать так, чтобы, если ты ее перевернул, она бы ничего не потеряла в своем живописном содержании и в своем живописном балансе». Так вот, любую из картин Клода Моне можно перевернуть, попро-



Эдгар Дега (1834–1917). Автопортрет с приветствием. 1866 г.



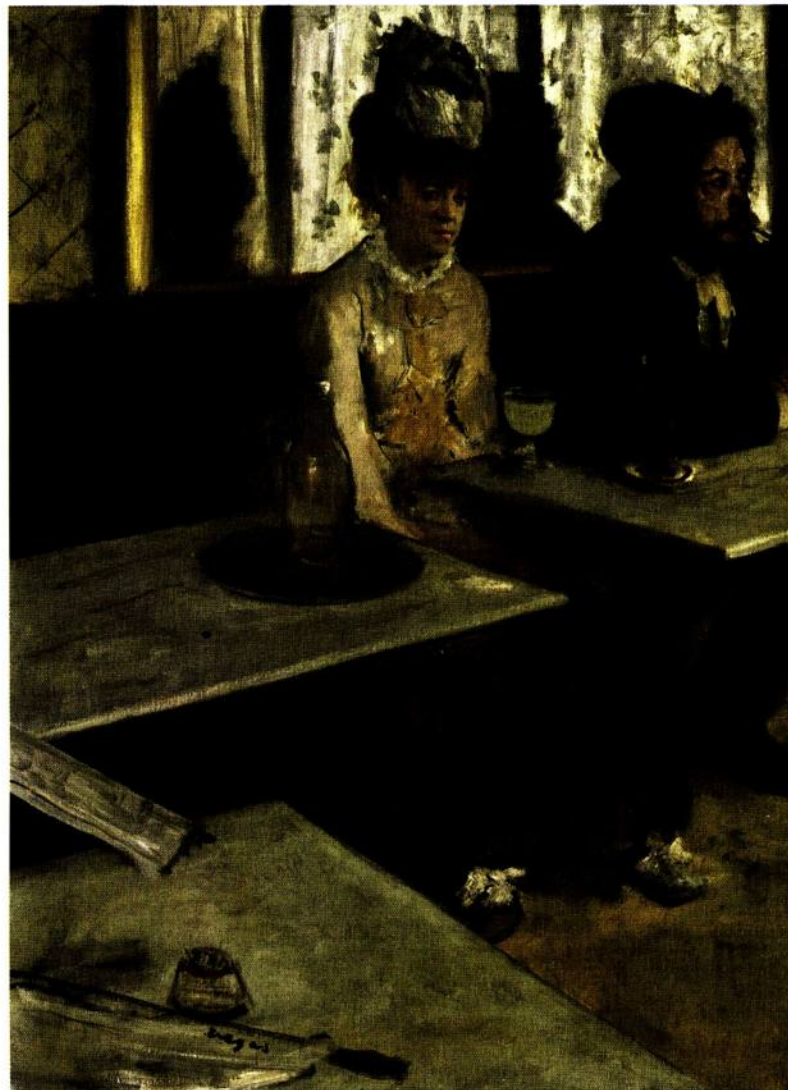
Эдгар Дега. Концерт в кафе «Амбассадор». 1876–1877 гг.



Эдгар Дега. Мисс Лала в цирке Фернандо. 1879 г.



Эдгар Дега. В шляпной мастерской (У модистки). 1882 г.



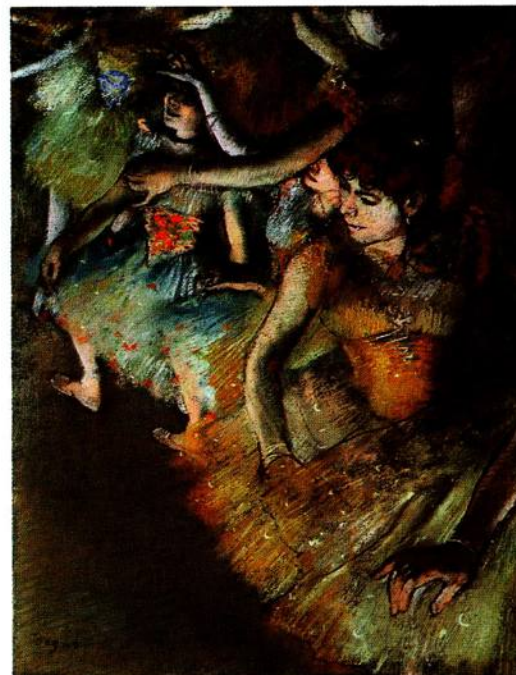
Эдгар Дега. Абсент. 1876 г.



Эдгар Дега. Скачки. 1873 г.



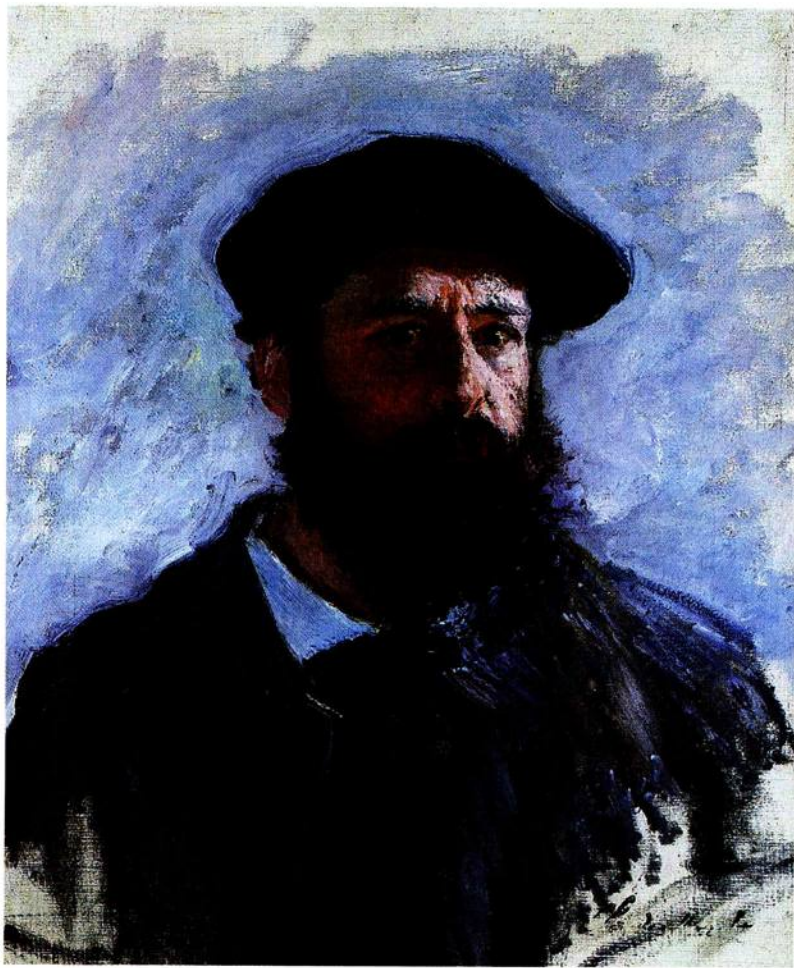
Эдгар Дега. Скачки в провинции. 1873–1875 гг.



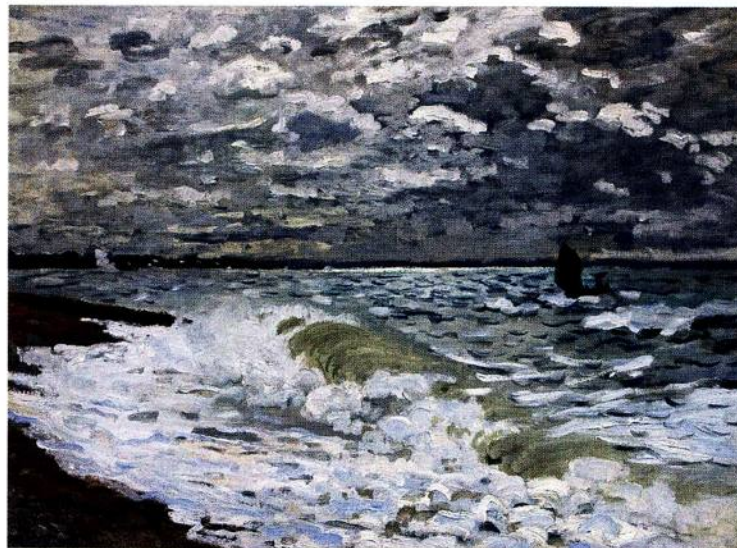
Эдгар Дега.
Балерины на сцене.
1883 г.



Эдгар Дега.
Балерины. 1885 г.



Клод Моне. (1840–1926). Автопортрет. 1886 г.



Клод Моне. Море в Сент-Адресе. 1868 г.



Клод Моне. Впечатление. Восход солнца. 1872 г.



Клод Моне. Дама с зонтиком (Мадам Моне с сыном). 1875 г.



Клод Моне. Часть цикла «Вестминстерский дворец». 1900–1904 гг.



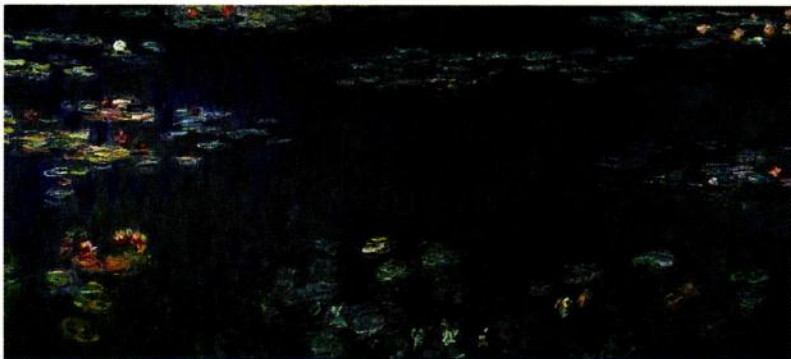
Клод Моне. Вокзал Сен-Лазар. 1877 г.



Клод Моне. Вокзал Сен-Лазар, прибытие поезда. 1877 г.



Клод Моне. Часть цикла «Руанский собор». 1892–1894 гг.



Клод Моне. Водяные лилии: зеленые отражения (левая сторона). 1920–1926 гг.



Клод Моне. Водяные лилии, отражение плакучей ивы. 1916–1919 гг.



Клод Моне. Водяные лилии. 1916–1919 гг.



Клод Моне. Водяные лилии (Желтая нирвана). 1920 г.



Александр Михайлович Герасимов. И.В. Сталин и К.Е. Ворошилов в Кремле. 1938 г.

буйте провести такой эксперимент. У этого пейзажиста с самого начала есть эта сбалансированность — как в игре зеркал: такая удивительная отраженность неба в воде и воды в небе. Именно поэтому «Восход солнца» можно перевернуть «с ног на голову» — и ничего не изменится, только станет еще интереснее.

Картины Моне — это часть воздуха. Пишет ли он свою жену с зонтиком, где единственной осязаемой вещью становится только зонт, или собор, который он пишет один раз, потом второй, потом пятый, в разное время суток. Почему? У него абсолютно другое живописное состояние. В его работах мир, потеряв материальность и вес, обретает какую-то изумительно мирную и очень умиротворенно-счастливую картину. Зелень сада, скатерть, какая-то женщина в белом платье — всё движется, как сон, и вместе с тем картина не имеет границ. Это фрагмент. Пространство, каким оно было у Давида или у Рембрандта, в картинах Моне исчезает. Это мир в каком-то однородном, живописно-духовном впечатлении. И, из-за неопределенности границ, вам очень легко оказаться там. Почему, когда братья Люмьер показали «Прибытие поезда», все попадали с мест? Нет границы, и кажется, что поезд сейчас въедет в нас. Но не в этом суть. У настоящих импрессионистов, как Мане или Ренуар, тоже нет рамок. Мы очень легко оказываемся внутри их пространства. Просто Моне в своем искусстве был абсолютным гением, он полностью и заново сотворил мир, создал импрессионизм как явление, вовлек нас в этот мир, сделав его частью. Он очень последователен. И у него от этого попадания в сказку живописи есть один странный эффект, не навязанный никем. Сколько времени вы

можете простоять перед картиной? Импрессионисты — это те художники, перед картинами которых вам хочется стоять. Но перед Клодом Моне просто тяжелеют ноги, и вы, как Алиса в «Стране чудес», оказываетесь внутри этого потерявшего вес, удивительно теплого мира. Переверните его вверх ногами, и что у вас получится? Отражение. Вот вам фокус!

Давайте возьмем его позднюю работу — знаменитый «Вестминстерский дворец». Само здание Вестминстерского дворца — как тень, точно так же — туман, точно так же вода — они все одинаковые субстанции. Короткие прерывистые мазки, яркие цветовые пятна, намек на контуры предметов. Если взять эту картину и перевернуть, поменять низ с верхом, то Вестминстерский дворец никуда не исчезнет — мы увидим его отражение. Цель художника — не изобразить знаменитое сооружение, а передать мимолетное изменение световоздушной среды. И написано это полотно с натуры за очень определенный, короткий промежуток времени, потому что если художник будет писать его дольше, то изменится освещение, изменится содержание картины. Работы импрессионистов не только прекрасны. Вы даже не отдаете себе отчет, насколько это психологически целебно и оздоравливающе. Но есть еще один очень важный момент. Импрессионизм разрушает картину на части и создает этюдность. Мы смотрим на «Вестминстерский дворец» — это картина? А может быть, это не картина, а этюд? Или все-таки картина? Стирается грань. Мир теряет свою материальную плотность.

Посмотрите на картину Клода Моне «Дама с зонтиком» («Мадам Моне с сыном») (1875, Националь-

ная галерея искусства, Вашингтон). Картина большая по размеру, находится в Национальной галерее искусств в Вашингтоне. Но какой бы большой она ни была, она все равно воспринимается как этюд. Когда мы говорим «картина», то подразумеваем какой-то момент драматургии. Там что-то должно случаться, какое-то происшествие. А этюд — это подготовительный набросок всего произведения или его части. Но этюды импрессионистов — это законченные произведения, а картины их никогда не предполагают изображения никакого другого события, кроме события светового, потому что именно с картин Клода Моне в живописи появляется новый герой. И он занимает собой всё пространство. Этим героем становится солнечный свет. Импрессионизм — это мир в солнечном свете, даже если идет дождь, даже если это вокзал, с которого валит густой пар. Импрессионизм — это изображение мироздания. Это не изображение мира исторического или исторических событий, мира психологических драм, миропроисшествия — это изображение солнечного света и всего того, что случайно попадает в объектив художника. На картине «Мадам Моне под зонтиком» не важен зонтик или платье мадам Моне, а важен только солнечный свет, создающий уникальный эффект. Посмотрите внимательно, как пишет художник фигуру мадам Моне. Создается ощущение, что она стоит на земле, но при этом земли не касается. Она воздушна, легка, невесома. Мир теряет массу. Он становится физически лишенным фактуры и веса. Главное действующее лицо на картине — свет. Клод Моне изменил героя в искусстве. Раньше героем был человек. Человек и его от-

ношения. А сейчас — нет. Человек просто включен в то пространство, которое стало героем Моне.

Импрессионисты мастерски изображают свет. Они пишут вибрацию света, цветовой субстанции мира. Этот свет и цветовая субстанция присущи всем импрессионистам в разной мере, в разной дозировке, но для Клода Моне они являются основной темой. Отсюда появляются новые жанры живописи, например, изображение одного и того же мотива, потому что сюжета больше нет, или одного и того же предмета, многократно повторенного. Например, его знаменитая серия «Руанских соборов» в разное время дня при различном освещении и погодных условиях. В этих картинах совершенно разное содержание, которое зависит от того, в какое время дня написан один из порталов Руанского собора. Как писал Мандельштам: «Кружевом, камнем, будь, и паутиной стань» (О. Мандельштам. «Я ненавижу свет...», 1912). Руанский собор и в жизни — кружево и паутина, а когда его пишет Моне, собор растворяется и становится единой субстанцией с воздухом и светом. Казимир Малевич писал о «Соборах» в 1919 году: «...на самом деле все усилия Моне были направлены к тому, чтобы культивировать живопись, которая растет на стенах собора. Не свет и не тень составляют его основной интерес, но живопись, находящаяся в тени и на свету. Пикассо и Моне добывали живописное, как добывают жемчуг из раковин. Нам не нужен собор, а нужна живопись, не важно, откуда она взята, так же как нас мало волнует, из какой именно раковины извлечены жемчужины» (Д.К. Самин. 100 великих художников, 2004).

Одной из самых замечательных серий Клода Моне мы бы назвали серию «Вокзал Сен-Лазар» (1877). Моне пишет этот вокзал, как и цикл соборов, в разное время дня и с разных ракурсов. Это — разный вокзал Сен-Лазар. Сочетание новой конструкции стекла, ангаров, прибывающего поезда, паровозного дыма, обвалакивающего всё — впечатление на картине Моне.

Надо сказать, что художник выбрал объектом Сен-Лазар как истинный импрессионист. Может ли быть что-либо более привлекательное для художника этого направления, чем мимолетные световые и цветовые эффекты, созданные проникающим через стекло светом, отражающимся в клубящихся облаках дыма? Моне пишет 12 картин, изображающих Сен-Лазар.

* * *

Для Моне в поздний период стал безразличным сам предмет изображения. Он мог писать одну кувшинку или один цветок. Ведь он воспроизводил не сам пейзаж, а впечатление, вызываемое данным пейзажем. Вот вода, и на ней — кувшинка: «Водяные лилии», 1916; «Водяные лилии, отражение плакучей ивы», 1916–1919; «Белые водяные лилии: гармония синего и фиолетового», 1918–1921; «Водяные лилии: зеленые отражения (левая сторона)», 1920–1926 и др.

«Водяные лилии, отражение плакучей ивы» — очень большое полотно. Вообще вещи Клода Моне выдерживают любое увеличение. Художник так пишет детали, что вы все время думаете: вот кончается небо и начинается вода, над которой свешиваются ивы, отраженные в воде. Или всё наоборот? Вы полу-

чаєте необыкновенно глубокое, чувственное, эстетическое, художественное насыщение и необыкновенный отдых.

Когда-то Анри Матисс говорил, что хочет, чтобы его живопись была как мягкое кресло, куда усталый человек после работы может прийти и отдохнуть. Моне расслабляет, вы отдыхаете и получаете при этом такой заряд жизни! Удивительно! Этот художник открыл совершенно новую страницу в европейской живописи. Он предложил нового героя, новый метод, мы бы о нем сказали так: Клод Моне не был человеком традиции, но он ее создал. Он создал традицию, которая существует до сих пор. Потому что сейчас без того, что открыл Клод Моне в области живописи, немыслима никакая живопись.

Однажды в Третьяковской галерее автору довелось любоваться очень помпезной и поразительной картиной, где Сталин с Ворошиловым прохаживаются в Кремле (А.М. Герасимов. И.В. Сталин и К.Е. Ворошилов в Кремле, 1938). Она иронически называется «Два вождя после дождя». И это правильное название, потому что самое главное в картине — это не вожди, а это — после дождя, как написано небо, как написана мокрая мостовая. Это писал советский художник, который был одним из оплотов соцреализма. Как он писал траву, солнце, небо — разве это возможно без великих открытий в области живописи, сделанных Клодом Моне? Моне открыл новые горизонты. Гениально о Моне сказал Камиль Писсарро, который был замечательным импрессионистом: «Он не только открыл мне глаза, он освободил мое сознание».

Можно ли оценивать картины импрессионистов с точки зрения «нравится — не нравится»? Слово

«нравится» — категорически запрещенное в искусстве. Нравиться может девушка, закуска к водке. А искусство — это вопрос подготовленности. Насколько вы готовы к уровню или насколько оно готово к вам. Вообще, есть такая вещь, которая четко говорит: импрессионизм создал зрителя живописи. Он сделал великое, грандиозное цивилизационное дело — создал настоящего ценителя живописи среди довольно широкого круга зрителей. Как Станиславский с Немировичем создали театрального зрителя. Они сделали театр подобно литературе, создавшей профессионального читателя.

А нас уже нет. Ни читателей, ни зрителей. Мы иногда как во сне вспоминаем, что мы ими, может быть, являемся. Поэтому импрессионизм для нас — великая вещь, потому что насыщает нашу жизнь.

Помните, мы говорили, что у Моне никогда не повторяется мазок? Он у него всегда разный. Дело в том, что этот мазок и есть живопись. А что Моне изображает? Впечатление. Этот человек — гений! Кто такой гениальный человек? Нет определения, «кто такой гений», оно может иметь только частное значение. Мы считаем, что гений — это человек, который создал мир, не бывший до него и не ставший после него. Для автора это просто: гений создал мир, которого до него не было и который после него будет иметь очень большой шлейф, но таким больше не будет. А после себя Моне оставил колоссальный шлейф.

Он меняет наше отношение к живописи, к этюду, к мазку, к палитре, показывает, что есть предмет живописи. Оказывается, предметом живописи может быть обыкновенное облако или цветок. Моне

изменил наше представление о предмете живописи и о его границе. Через живописный язык он учит нас смотреть на живопись. Он предложил нам смотреть на живопись как на предмет искусства, а мы привыкли — как на изображение чего-то. Не обязательно живопись должна что-то изображать. В этом и суть, и позитивность. Это — Клод Моне.

* * *

Самое главное, что нам хочется сказать об импрессионистах, самое главное не как о художниках, не как о живописцах, а о том, почему мы все влюблены в живопись импрессионистов, почему мы все любим импрессионистов. Не только потому, что смотреть на их картины — это чистое наслаждение и абсолютно эстетическое питание. Это единственная группа художников: и Клод Моне, и Эдуард Мане, и Ренуар, которые абсолютно позитивны к миру. Они всегда положительны, они не бередят нас, не ставят нас с ног на голову. Посмотрите на русские портреты XVIII века: как позитивно художники относились к своим моделям, как они их писали, до чего это всё человечно! Еще в большей степени мы можем это сказать о художниках-импрессионистах. До какой же степени это всё человечно: и то, как они видят мир, и то, что они видят в мире. И главное — то, как они описывают свои впечатления о мире. Это самая человеческая живопись в XIX и XX веках. Мы не знаем ни одного другого направления, в котором было бы столько любви к жизни и столько чувственного наслаждения ею.

Сальвадор Дали



Часть I

«Ну не гений ли я?»

У художника две цели: человек
и проявления его души.
Первая проста, вторая трудна
и таинственна, она словно говорит:
«Внемли — и ты услышишь меня!»

Леонардо да Винчи

В чем смысл летающей машины,
если у человека есть совсем иной
инструмент для полета — душа?

Сальвадор Дали

В 1942 году испанский художник Сальвадор Дали в своей «Тайной жизни» написал: «В шесть лет я хотел стать поваром. В семь — Наполеоном. Да и позднее мои притязания росли не меньше, чем тяга к величию» (Сальвадор Дали. «Тайная жизнь Сальвадора Дали, рассказанная им самим». Пер. Натальи Малиновской. М., 1999).

Через пять лет, в 1947 году, Дали повторил свои слова: «В шесть лет я хотел быть Наполеоном, но я им не стал. В пятнадцать я хотел быть Дали — и стал им.

В двадцать пять лет я хотел стать самым сенсационным художником в мире, и мне это удалось.

В тридцать пять я хотел обеспечить свою жизнь успехом и — добился этого.

Теперь, когда мне сорок пять, я хочу написать шедевр и спасти современное Искусство от хаоса и праздности — и сделаю это!..» (Сальвадор Дали, «50 магических секретов мастерства». Пер. Натальи Матяш. М., 2002).

Составить рассказ о Сальвадоре Дали (1904–1989), о его творчестве, жизни и философии можно удивительно просто — он всё сам о себе написал: дневники, биографии, стихи, статьи. Мы бы даже сказали, что великий испанец собственноручно сотворил миф о себе. Но, чем больше читаешь произведений крупнейшего представителя сюрреализма, тем отчетливее начинаешь понимать: правда настолько переплетена с нарочитой ложью и выдумками, мечтами и размышлениями, явью и вымыслом, что отделить одно от другого становится почти невозможным. Понять Сальвадора Дали — удивительно сложно. Трансцендентное не подвластно разуму.

Личность эпатажного художника вызывает огромное количество самых противоречивых эмоций, вокруг его имени «крутится» невозможное количество слухов и самых неоднозначных эпитетов. Великий и ужасный...

Сальвадор Дали действительно был таким гениальным выдумщиком, настолько экстравагантным, экстраординарным типом, его было так много, и он так стремился ни в чем и нигде и никак не быть похожим на кого-то другого, что, надо сказать, ему это удалось сделать.

В начале 20-х годов XX века во Франции зародилось новое направление в искусстве — сюрреализм. Термин «сюрреализм» впервые употребил в

своем манифесте «Новый дух» французский поэт Гийом Аполлинер. Яркими представителями сюрреализма стали Джордж Кирико, Макс Эрнст, Андре Массон, Рене Магритт и, конечно же, Сальвадор Дали.

Закончилась Первая мировая, по Европе прокатились революционные бури и экономические катастрофы. Общество, переживающее серьезные потрясения, остро ощущало свою беспомощность. Психологический слом оказался куда более страшным, нежели экономический ущерб и даже человеческие потери. Человек чувствовал свое бессилие и озлобленность на весь мир. Необходимо было найти способ примириться с новой действительностью, должен был появиться новый способ видения мира, новый способ его осознания. Искусство предложило сюрреальность — совмещение сна и реальности, освобождение, революцию сознания, духовное возвышение, отделение материального от духа. Сверхреальное искусство, каким и стал сюрреализм, создало особый язык изображения предметного мира.

Надо сказать, что Сальвадор Дали, как никто другой из сюрреалистов, очень болезненно и очень чувствительно был связан со временем. Когда мы смотрим на картины импрессионистов, то видим, как они изображают мир, как тонко передают их полотна мгновение, сиюминутное, только что возникшее впечатление. Но на живописных холстах импрессионистов мы не видим их связи с Франко-прусской войной. Совсем иначе воспринимаются картины такого сюрреалиста, как Сальвадор Дали. Мы подспудно считываем неразрывную связь ху-

дожника с реалиями сегодняшнего дня. Дали волновали и мировые войны, и ядерные испытания. Возьмите его фантасмагорию «Мягкая композиция с вареными бобами: Предчувствие Гражданской войны» (1936), где художник изображает тело, расчленяющее, раздирающее само себя. Она написана за полгода до начала Гражданской войны в Испании.

В 1946 году Соединенные Штаты превращают атолл Бикини в ядерный полигон. Дали потрясен атомной бомбой. Он пишет целую серию картин, первой из которых стала работа «Три сфинкса острова Бикини» (1947). Испытания в районе Маршалловых островов будут проходить вплоть до конца 50-х годов.

Гениальный художник, по его собственным словам, не занимался политикой, но его работы — как предчувствие, как предупреждение. Мы видим, как он связан со всеми актуальными проблемами мира, с новыми теориями о мире и человеке, с мировой культурой.

Дали вновь вернулся к мифам, потому что миф связан со сном, с архетипическим мышлением. Для художника миф имеет очень большое значение, как и всё, что случалось в мире. В 1937 году Сальвадор Дали пишет картину «Метаморфозы Нарцисса» (Галерея Тейт, Лондон) и сопровождает ее большим стихотворным произведением, в котором, как он сам объясняет, дает инструкцию по восприятию картины. Чтобы дать представление о Дали как поэте, приведем небольшой отрывок из поэмы:

ПАРАНОЙЯЛЬНАЯ ПОЭМА

(и в то же время
инструкция по восприятию метаморфоз Нарцисса,
запечатленных на моем полотне)

Если, отойдя чуть подальше,
какое-то время глядеть пристально —

гипнотически недвижная фигура Нарцисса
потихоньку начнет исчезать —
и в итоге исчезнет.

Настанет

момент истины мифа,
когда фигура Нарцисса
примет очертанья руки,
выплывшей из собственной призрачной тени,
сжимая в пальцах яйцо, клубенечек, семя,
из которого новый Нарцисс — на сей раз цветок —
родится.

Рядом — та же рука,
каменеющая известняковой глыбой,
ископаемая окаменелость, в которой —
тоже цветок.

Это первая в мире картина (и первая в мире поэма), созданная в полном соответствии с параноидально-критическим методом, разработанным мною!

Запомните:

поэтический образ обретает лирическую силу, только если он математически точен.

Именно поэзия в ряду прочих искусств призвана явить зримый образ того, о чем повествует.

(Пер. Н. Малиновской)

Дали говорит о том, что все, что у него не получилось сказать живописью, он договаривал стихами. По мнению гениального каталонца, только художник может стать подлинным поэтом.

Сальвадор Дали — человек-маxima. Во всем и везде он старался добиться идеального результата. Не признавал полумер. Его работы, будь то живопись, фотография, стихи, сценарии, скульптура или дизайн, — всегда текст. Это текст-код, он всегда зашифрован. За кажущимся отсутствием смысла скрывается удивительно глубокое знание — знание мира, человеческой психологии, может быть, знание будущего. Его произведения давно разошлись на цитаты, а сам он себя называл шутком, имея в виду, конечно, не шута-дурака, а шекспировского шута, который может невзначай и правду сказать. «Вот уже пятьдесят лет я развлекаю человечество», — сказал сам о себе художник. Но шутовство Дали — это шутовство программное.

«Ну не гений ли я?» — художник без всякой застенчивости задавал себе и другим этот вопрос и при этом в течение 10 лет вел исследование, результаты которого представил в своем пособии «50 магических секретов».

Сравнительная таблица значимости художников, разработанная на основе анализа, проводившегося Дали в течение десяти лет:

	ТЕХНИКА	ВДОХНОВЕНИЕ	ЦВЕТ	РИСУНОК	ТАЛАНТ	КОМПОЗИЦИЯ	ОРИГИНАЛЬНОСТЬ	ТАЙНА	ПОДЛИННОСТЬ
Леонардо да Винчи	17	18	15	19	20	18	19	20	20
Месонье	5	0	1	3	0	1	2	17	18
Энгр	15	12	11	15	0	6	6	10	20
Веласкес	20	19	20	19	20	20	20	15	20
Бутеро	11	1	1	1	0	0	0	0	15
Дали	12	17	10	17	19	18	17	19	19
Пикассо	9	19	9	18	20	16	7	2	7
Рафаэль	19	19	18	20	20	20	20	20	20
Мане	3	1	6	4	0	4	5	0	14
Вермеер Делфтский	20	20	20	20	20	20	20	20	20
Мондриан	0	0	0	0	0	1	1/2	0	3 1/2

Казалось бы, от художника с такими амбициями стоило ждать самых высоких оценок собственному творчеству, однако...

Дали всем и всюду твердил о собственной гениальности, умел превратить в балаган любое действие, виртуозно использовал приемы черного пиара, но, как только речь заходила о настоящей живописи, становился на удивление строгим и хладнокровным судьей. Более того, составляя «Десять правил для того, кто хочет стать художником», король эпатажа серьезен, как никогда. Не будем сейчас пытаться понять, присутствует ли в количестве этих правил, а

их — 10, какой-то потаенный смысл, а просто перечислим некоторые пункты:

✓ «Художник, лучше быть богатым, чем бедным; поэтому учись делать так, чтобы твоя кисть рождала золото и драгоценные камни.

✓ Не бойся совершенства: ты никогда его не достигнешь!

✓ Научись прежде всего рисовать и писать, как старые мастера. Потом можешь делать что хочешь, и каждый будет тебя уважать.

✓ Не запускай свои глаза, свою руку, свой мозг, ибо они тебе понадобятся, если ты станешь живописцем.

✓ В праздности не бывает шедевров!»

(Сальвадор Дали. «50 магических секретов мастерства». Пер. Натальи Матяш, 2002).

Многие проекты гениального сюрреалиста так и не осуществились. Некоторые, как, например, несложившаяся «Love story» с Голливудом, — по причине необходимости слишком больших денежных затрат и недостаточно развитого технического прогресса для реализации его идей. А некоторые — из-за нежелания самого маэстро отступать хоть на сотую долю от его собственной задумки и собственного видения конечного продукта.

Знаменитый каталонец очень трепетно относился к тому, что делает. В одном из писем Сальвадора Дали, адресованных своему близкому другу Федерико Гарсия Лорке, читаем такие строки: «Надо обязательно проследить, чтобы в типографии выполнили

все мои указания. То, что под номером один, относится к бабочке, под номером два — к курице, под номером три — к тому лицу. Если нельзя гравировать прямо с этих фотографий, придется тебе отдать их на пересъемку — это делается легко, а без них нельзя, поэма много потеряет в цельности и единстве». Или «Умоляю, не публикуй ничего моего, не известив меня. Я становлюсь все требовательнее и перечеркиваю почти все, сделанное раньше» (Ана Мария Дали. «Сальвадор Дали глазами сестры» // Сальвадор Дали. Письма Федерико Гарсия Лорке. Стихи. Святой Себастьян. Федерико Гарсия Лорка. Ода Сальвадору Дали. Письма Сальвадору и Ане Марии Дали. Из писем друзьям. Пер. Натальи Малиновской, 2003).

Едва ли в XX веке мы сможем найти много художников, обладавших таким творческим потенциалом и универсализмом, как Сальвадор Дали. Сфера интересов гениального каталонца не ограничивалась живописью. Он активно интересовался ядерной физикой, теорией относительности, механикой, архитектурой, голографией, психологией. С одинаково блистательным результатом Сальвадор Дали «сотрясал» мир кино, литературы, моды, дизайна, ювелирного искусства.

Художник не просто пробовал свои силы в разных областях, он хотел успеть всё. Весь мир узнаёт созданный дизайнером Дали знаменитый красный диван «Губы Мей Уэст», который и сегодня легко найти в мебельных салонах. Прочно занял свое место среди парфюмерной продукции флакончик ду-

хов «Salvador Dali», для оформления которого взят сюжет картины «Явление лица Афродиты Книдской на фоне пейзажа». Поражают воображение ювелирные изделия мастера. Это не просто украшения, это — «пластическая философская метафора». Ювелирных дел мастер Сальвадор Дали, следуя за мастерами Возрождения, искренне полагал, что главное в таких изделиях — не драгоценные камни и металл, а мастерство и дизайн. Одним из самых знаменитых шедевров, безусловно, является «Королевское сердце», созданное в 1953 году в честь коронации Елизаветы II. Внутри сердца, увенчанного короной, «пульсируют» с частотой 72 удара в минуту рубины, которые двигаются благодаря подвижному креплению драгоценных камней и скрытому швейцарскому механизму. Уникальная брошь-кулон (выс. 10 см) выполнена из золота, инкрустирована 46 рубинами по 17, 61 карата, 42 бриллиантами по 0,57 карата, 4 изумрудами, 6 круглыми рубинами, 4 сапфирами, 9 цветными жемчужинами и белым жемчугом. «Рубиновым сердцем королевы», как его еще называют, можно любоваться бесконечно. Оно «бьется», как настоящее.

Сальвадор Дали создавал гениальные произведения и при этом всегда требовал достойной оплаты своего труда. Но однажды в качестве гонорара вместо денег он пожелал регулярно получать упаковку карамели «Чупа-чупс». Почему именно «Чупа-чупс»? И за какую именно работу Дали запросил столь необычное вознаграждение?

Создателем этой знаменитой на весь мир конфеты на палочке был испанец Энрике Бернат, придумавший необычный дизайн сладости в 1958 году и основавший компанию по ее производству. В 1969 году Энрике Бернат решил, если говорить современным языком, провести ребрендинг и обратился к именитому живописцу с просьбой разработать новый логотип для компании «Чупа-чупс». Экскурсоводы Театра-музея Сальвадора Дали в Фигерасе рассказывают, что художник, сидя в кафе и вдохновившись цветком маргаритки, в течение часа придумал и тут же нарисовал на салфетке форму цветка с размещенной внутри яркой надписью. Причем логотип должен был располагаться не с боку, как это было принято, а сверху, что сразу придало конфете отличный от других и очень узнаваемый вид. С 1969 года логотип любимой всеми детьми и многими взрослыми конфеты почти не изменился. Так что, благодаря знаменитому леденцу каждый из нас в прямом смысле слова не единожды прикасался к творчеству Дали.

XX век — это век рекламы. Великий провокатор и комедиант и здесь сказал свое слово. Дали лично снимался в рекламных роликах средства против похмелья «Alka-Seltzer», вина «Veterano» и шоколада «Lanvin». И сам художник, и образы, им созданные, были очень узнаваемы, а потому гарантировали внимание потребителей. Венера Милосская с ящиками, «Губы Мэй Уэст», телефоны с омарами, мягкие часы, слоны и кони на тонких длинных ногах, насекомые и многое другое с полотен великого мастера перекочевали на киноэкраны, страницы журналов и рекламные стенды. Знаменитые карти-

ны становились основой для рекламных кампаний. Например, идеи и мотивы картины «Постоянство памяти» («Мягкие часы»), написанной в 1931 году, с успехом были использованы в рекламе Lexus.

* * *

Фотография для Сальвадора Дали стала источником и вдохновения, и саморекламы. Уникальные фото были созданы благодаря знакомству двух невероятно увлеченных своим делом профессионалов: Сальвадора Дали, художника-сюрреалиста, и Филиппа Халсмана, фотографа-сюрреалиста. Их дружба началась в 1941 и продолжалась более 30 лет. Халсман говорил, что они «всегда были готовы поддержать безумные идеи друг друга и создать такие образы, которых нигде, кроме как в их воображении, не существовало». Надо сказать, что Сальвадор Дали был чрезвычайно фотогеничным, а его усы Халсман готов был фотографировать «вечно». В 1948 году была создана фотография «Dali Atomicus», композиции которой сегодня мог бы позавидовать любой фотошоп. На создание этого шедевра ушло 6 часов. На фото парящими в воздухе запечатлены: сам Сальвадор Дали, стул, кошки, струя воды, мольберт и две картины, одна из которых — «Атомная Леда».

Процесс создания этой необычной фотографии происходил самым обыденным с технической точки зрения способом: в студии был создан необходимый интерьер: пустое пространство, к потолку подвешены картины и мольберт. Две группы ассистентов становились к противоположным стенам и

на счет «три» одновременно с одной стороны бросали котов, а с другой — широким жестом выплескивали из ведра воду. В съемках принимала участие и жена Филиппа Халсмана. Она поднимала стул высоко над полом и держала его за ножки таким образом, чтобы казалось, что он находится в невесомости; на счет «четыре» подпрыгивал стоящий в кадре Сальвадор Дали. Снято!

После нескольких дублей Филипп Халсман шел проявлять пленку. А ассистенты на случай, если Дали и Халсмана не удовлетворит результат, готовились к следующему дублю: вытирали воду и сушили несчастных котов.

Чтобы получить нужный кадр, съемки повторяли 28 раз. Итог — отмытый до блеска пол, «ошалевшие» коты, до смерти уставшие художник, фотограф и ассистенты... и, конечно, гениальная фотография. А вот смысл, заложенный в этой фотоконпозиции, стоит искать в области ядерной физики. Как раз в это время в творчестве великого мистификатора начинался новый период — Ядерный Мистицизм.

* * *

Сотрудничество со скандально известным талантливым художником было рискованным: обещало либо провал, либо большую выгоду. Так, по приглашению издателей модных журналов «Harper's Bazaar» и «Vogue» Сальвадор Дали создал проекты обложек для нескольких номеров. Исследователи называют эти проекты «культурной пощечиной» обществу. Неоднозначные с точки зрения общепринятых норм морали и общественного вкуса идеи короля

эпатажа привели к росту продаж и большой популярности этих гляцевых изданий.

Дали-сценарист оставил свой звездный след и в кинематографии. В 1929 году состоялась премьера немого фильма «Андалузский пес» испанского кинорежиссера Луиса Бунюэля. В короткой киноленте не было сюжета, отсутствовал смысл, причудливые сюрреалистические образы сменяли друг друга без какой-либо логики. И только музыка Вагнера из оперы «Тристан и Изольда» и аргентинское танго «Ole Guara» сопровождали как будто увиденные в страшном сне разноплановые картинки. Луис Бунюэль говорил: «Я обожаю сны, даже если это кошмары. Они полны знакомых и узнаваемых препятствий, которые приходится преодолевать. Но мне это безразлично» (Бунюэль Луис. «Мой последний вздох». Пер. А.В. Брагинского, 1989). Образы к фильму действительно были взяты из снов, точнее, по словам Бунюэля, этот фильм был «встречей двух снов». Меньше чем за неделю Сальвадором Дали в соавторстве с испанским кинорежиссером Луисом Бунюэлем был написан сценарий фильма, плюс еще две недели, которые ушли на подготовку и съемки. Слишком короткие сроки? Только не для Великого мистификатора! Напомним, что в своей книге «Пятьдесят магических советов» Дали четко определил время на создание шедевра — 6 дней; именно за этот период должна сложиться основа произведения. А уж детали, по мнению маэстро, можно дорабатывать столько, сколько потребуется. Вернемся к «Андалузскому псу». Шокирующая лента имела оглушительный успех, разделив зрителей на восхищенных поклонников и глубоко возмущенных критиков. Позднее

Луис Бунюэль напишет в своих воспоминаниях: «Премьера состоялась по платным билетам в «Студио дез юрсулин» и собрала весь так называемый «цвет Парижа» — аристократов, писателей, известных художников (Пикассо, Ле Корбюзье, Кокто, Кристиан Берар, композитор Жорж Орик). Группа сюрреалистов явилась в полном составе.

Взволнованный до предела, я сидел за экраном и с помощью граммофона сопровождал действие фильма то аргентинским танго, то музыкой из «Тристана и Изольды». Я запасся камешками, чтобы запустить их в зал в случае провала. Незадолго до этого сюрреалисты освистали картину Жермены Дюлак «Раковины и священник» (по сценарию Антонена Арто), которая, кстати сказать, мне очень нравилась. Я мог ожидать худшего.

Мои камешки не понадобились. В зале после просмотра раздались дружные аплодисменты, и я незаметно выбросил ненужные снаряды» (Бунюэль Луис. «Мой последний вздох». Пер. А.В. Брагинского, 1989).

В чем заключался секрет столь феноменальной популярности? Ведь фильм, несмотря на все требования немедленно прекратить показ в связи с чрезвычайной жестокостью, шел на экранах 8 месяцев. Может быть, истина заключается в словах друга Луиса Бунюэля и Сальвадора Дали поэта Рафаэля Альберти: «Фильм произвёл сильнейшее впечатление, коего ошарашил, но, думаю, равнодушным никого не оставил... Появился фильм в самый канун великих политических перемен, и это было глубоко знаменательно, его горячий пульс вторил сердцебиению охваченного лихорадкой Мадрида» (Рафаэль

Альберти. «Затерянная роща». Воспоминания. Пер. П. Глазовой, 1968). О том, что впоследствии «Андалузский пес» окажет огромное влияние на всю мировую культуру, создатели вряд ли думали. Как и не вкладывали в свой фильм столько подтекста, сколько потом ему приписывали исследователи. Трансцендентное не может быть подвластно разуму.

* * *

Сальвадор Дали и Уолт Дисней. Можно ли представить себе более различное творческое видение мира? Тем не менее дуэт этих гениев состоялся, правда, результат своего сотворчества знаменитый американец, основатель компании «Walt Disney Productions», и эпатажный художник увидеть не смогли. В отличие от «Андалузского пса» на создание мультипликационного фильма «Destino» ушло более пятидесяти лет. На экранах мультфильм появился только в 2003 году. А работа над проектом началась в 1945 году. Именно тогда Уолт Дисней решил, что совместная работа анимационной студии и известного художника будет очень полезна для процветания его детища.

Идея поработать над созданием сюрреалистического мультфильма показалась Дали весьма привлекательной, и он написал к нему сценарий, положив в основу балладу мексиканского композитора Армандо Домингеса. Но если в кинематографии технические достижения позволяли реализовать задуманное достаточно быстро, то мультипликация требовала долгого, сложного, кропотливого труда. Но именно мультипликация и ее технические осо-

бенности давали возможность гениальному сумасброду воплотить свои мечты в жизнь: благодаря быстрой смене рисунков легко было добиться текущей формы, взаимозаменяемости одного предмета другим, всевозможных видоизменений и самых неожиданных, самых невероятных метаморфоз, которые он просто обожал. Сальвадор Дали и художник Джон Хенч с большим энтузиазмом принялись за дело. К 1946 году, когда был подписан контракт, художниками было создано всего 18 секунд анимации и огромное количество эскизов.

Проект оказался слишком дорогостоящим и был отложен до лучших времен. Говорят, что главной причиной прекращения работы послужили разногласия между Дали и Диснеем. Проблемы начались уже в самом начале сотрудничества. Каждый по-своему видел готовый продукт. Сальвадору Дали совершенно невозможно было навязывать какие бы то ни было условия, он всё решал сам. Плюс ко всему у Диснея как раз в этот период были серьезные финансовые сложности, а художник запросил слишком большой гонорар, что было вполне в духе экспрессивного живописца. Ведь не зря же в свое время Андре Бретон дал Дали прозвище «Авидадолларс», что в переводе означает «жадный до долларов». Кстати, прозвище является анаграммой, так как составлено из букв имени и фамилии художника.

Каким бы получился «Destino», если бы его смог закончить Сальвадор Дали? Те авторские 18 секунд были сохранены и вошли в мультфильм 2003 года. Были собраны и вплетены в ткань композиции оставшиеся в архиве эскизы и наброски. Мультипликационный фильм получился удивительно кра-

сивым, нежным, трогательным и очень красочным. Ну а наблюдать ожившие образы знаменитого сюрреалиста — об этом можно было только мечтать. Извлеченные из повседневной жизни и изолированные, не связанные друг с другом на экране вещи: бесконечные пустынные равнины, мраморные статуи, велосипедисты, телефонные трубки, раковина улитки — становятся знаками, зашифрованными символами. Мягкие часы предвещают уничтожение времени и трагедию любви. Сплетение сюрреалистических образов для нас как поэтические иероглифы. Мы их видим, чувствуем и, может быть, когда-нибудь научимся читать. «Destino» Сальвадора Дали и сегодня бросает вызов своим зрителям, ведь в переводе с испанского это слово означает «судьба»...

Часть II

«Тайная вечеря»

Ни в творчестве, ни в жизни Сальвадор Дали не признавал золотой середины. Только крайности. Может быть, именно стремление впадать в крайности привело знаменитого каталонца к вере. В «Дневнике одного гения» художник писал: «Первый из моих наставников... целый год повторял мне, что Бога нет. При этом он совершенно безапелляционно добавлял, что религия — это чисто «женское занятие». Эта идея, несмотря на мой юный возраст, привела меня в полный восторг. Казалось, в ней таилась некая лучезарная истина. Ведь я каждый день мог убеждаться в ее справедливости на примере своего собственного семейства: в церковь у нас ходили одни женщины, что же касается отца, то он отказывался это делать, провозгласив себя свободным мыслителем. Дабы получше утвердиться в своем свободомыслии, он уснащал даже самые незначительные свои изречения чудовищным, хоть и весьма колоритным богохульством. <...> Однако во времена моего детства, когда ум мой стремился приобщиться к знаниям, я не обнаружил в библи-

отеке отца ничего, кроме книг атеистского содержания. Листая их, я основательно и не принимая на веру ни единого утверждения убедился, что Бога не существует. С невероятным терпением читал я энциклопедистов, которые, на мой взгляд, сегодня способны навевать лишь невыносимую скуку. Вольтер на каждой странице своего «Философского словаря» снабжал меня чисто юридическими аргументами (сродни доводам отца, ведь и он был нотариусом), неопровержимо свидетельствующими, что Бога нет.

Впервые открыв Ницше, я был глубоко шокирован. Черным по белому он нагло заявлял: «Бог умер!» Каково! Не успел я свыкнуться с мыслью, что Бога вообще не существует, как кто-то приглашает меня присутствовать на его похоронах! У меня стали зарождаться первые подозрения» (Сальвадор Дали. «Дневник одного гения». Пер. О. Сокольник, Т. Ждан. М., 2003).

В конце 1940-х годов Сальвадор Дали всерьез начал заниматься вопросами христианства. И не просто христианства, а мира, в котором он жил и христианства, значения религии в том мире и в той исторической ситуации, в которой художник находился.

Теме христианства Дали посвятил целый ряд своих картин. Назовем лишь несколько работ: 1946 год — «Искушение святого Антония», 1949 и 1950 годы — два варианта «Мадонны Порт-Льигата», 1952 год — «Христос Святого Иоанна Креста», 1952 год — «Евангельский натюрморт» и «Ядерный крест».

Biblia Sacra — еще один уникальный проект гениального живописца. Обратившись к вере, Сальвадор

Дали в середине 60-х с благословения Папы проиллюстрировал Священное Писание. Каков итог? Бунтарь и паяц, экзальтированный карьерист и мегаломан подвел черту: «Народ пусть идет за культурой в церковь. Выше этой культуры ничего нет». (Сальвадор Дали. «Дневник одного гения». Пер. с фр. Л.М. Цивьяна, 2002).

В 1955 году Сальвадор Дали написал одну из своих главных картин, которая называется «Тайная вечеря».

В том же 1955 году американский мультимиллионер Честер Дейл купил «Тайную вечерю» и подарил ее вашингтонской Национальной галерее. Отзывы и дирекции музея, и посетителей галереи были весьма прохладными. Некоторые даже сочли картину банальной. Но, как мы знаем, глубина восприятия зависит от самого воспринимающего. Не многие разглядели в этом полотне зашифрованный смысл, скрытый код. Как и любое произведение великого сюрреалиста, его «Тайную вечерю» можно трактовать совершенно по-разному.

В основе картины — традиционный сюжет, уходящий корнями в VI–VII века, когда появились первые иллюстрации этого евангельского текста. Важные темы, обозначенные в одном из главных событий последних дней земной жизни Иисуса Христа: тема Святого Причастия, тема любви и смирения, тема отступничества, предательства — волновали выдающихся живописцев всех веков.

Тайная вечеря — последняя трапеза Иисуса Христа и Его учеников, 12 апостолов. Это был день заклания жертвенного Агнца, потому что Христос есть добровольная жертва, Он — Агнец заклания.

В пасхальную ночь, накануне крестных страданий и смерти, Спаситель объявил апостолам, что один из них предаст Его, а затем, после вкушения ветхозаветной Пасхи еврейской, установил таинство Святого Причащения (таинство Святой Евхаристии). То есть, Тайная вечеря, помимо всего, имеет мистический аспект, мистический характер, евхаристический. Пока апостолы выясняли, кто же из них предатель, Христос хлеб надломил, как будто создавал Церковь, общество «от плоти своей».

Самым знаменитым изображением «Тайной вечери» является фреска Леонардо да Винчи, написанная в 1495–1497 годах по заказу Лодовико Моро для трапезной монастыря Санта Мария делла Грацие в Милане. Сюжетом монументальной росписи Леонардо да Винчи стала драматическая кульминация Вечери, когда Христос кладет свою правую руку открытой ладонью вверх и произносит роковые слова: «Истинно говорю вам, что один из вас предаст Меня». Апостолы в растерянности, им страшно, они не знают, о чем говорит Христос. Единственное, что они поняли: Учитель выносит им обвинительный приговор. И ученики тут же реагируют на эти слова: «Я ли, Господи?» Великий гений Возрождения взял Евангелие от Матфея:

«Когда же настал вечер, Он возлег с двенадцатью учениками; и когда они ели, сказал: истинно говорю вам, что один из вас предаст Меня.

Они весьма опечалились и начали говорить Ему, каждый из них: не я ли, Господи?

Он же сказал в ответ: опустивший со Мною руку в блюдо, этот предаст Меня; впрочем Сын Человеческий идет, как писано о Нем, но горе тому чело-

веку, которым Сын Человеческий предается: лучше было бы этому человеку не родиться.

При сем и Иуда, предающий Его, сказал: не я ли, Равви'? Иисус говорит ему: ты сказал.

И когда они ели, Иисус взял хлеб и, благословив, преломил и, раздавая ученикам, сказал: примите, ядите: сие есть Тело Мое.

И, взяв чашу и благодарив, подал им и сказал: пейте из нее все, ибо сие есть Кровь Моя Нового Завета, за многих изливаемая во оставление грехов» (Евангелие от Матфея 26:20–28).

Фреска Леонардо да Винчи очень интересна особой динамикой композиции, которая напоминает камень, брошенный в воду. Камень упал в воду — пошла первая волна. Эта волна породила следующую волну и так далее.

У Леонардо: первая волна пошла — три ученика справа, три слева.

Цезура.

Вторая волна пошла и вновь на Христе замкнулась.

Спаситель произнес пророческие слова, а дальше идет психологическая реакция. Апостолы не готовы к такому обвинению. Леонардо да Винчи «схватывает» этот момент: слова Христа поражают учеников подобно удару молнии, мгновенно, и каждый из апостолов реагирует по-своему. Экзистенциальная ситуация, кризисная, резкая, опасная: важно не то, что прозвучало, а как каждый себя в этой ситуации повел; происходит обнажение человеческой сути. Собственно говоря, задача перед художником стояла настолько сложная, что и сегодня решить ее не просто. Леонардо да Винчи задался вопросом: какой

жест делает человек, исходя из его индивидуальной психологии? Не вообще человек, а конкретно, как поведет себя Петр, Варфоломей, Иоанн и т. д. Леонардо, как художник, понимает, что поверить в действие на картине можно только через жесты, потому что они всегда опережают слово. Жест первичен. Правда находится только в жесте. Он мгновенный и бессознательный. Леонардо написал каждого ученика со своим, только ему присущим жестом, каждый из апостолов реагирует на происходящее очень индивидуально. «Не я», — говорит Иаков своим жестом, Андрей поднимает сразу две руки, Иоанн безвольно опускает голову на плечо и складывает руки на столе. И только Фома, не отвечающий, а вопрошающий, имеющий волю к вопросу, поднимает палец: «Один?» И это очень важный жест. Мы знаем, что было потом:

«Сказываю же вам, что отныне не буду пить от плода сего виноградного до того дня, когда буду пить с вами новое вино в Царстве Отца Моего.

И, воспев, пошли на гору Елеонскую.

Тогда говорит им Иисус: все вы соблазнитесь о Мне в эту ночь, ибо написано: поражу пастыря, и рассеются овцы стада; по воскресении же Моим предварю вас в Галилее.

Петр сказал Ему в ответ: если и все соблазнятся о Тебе, я никогда не соблазнюсь.

Иисус сказал ему: истинно говорю тебе, что в эту ночь, прежде нежели пропоет петух, трижды отречешься от Меня.

Говорит Ему Петр: хотя бы надлежало мне и умереть с Тобою, не отрекусь от Тебя. Подобное говорили и все ученики.

Потом приходит с ними Иисус на место, называемое Гефсимания, и говорит ученикам: посидите тут, пока Я пойду, помолюсь там.

И, взяв с Собою Петра и обоих сыновей Зеведеевых, начал скорбеть и тосковать.

Тогда говорит им Иисус: душа Моя скорбит смертельно; побудьте здесь и бодрствуйте со Мною.

И, отойдя немного, пал на лице Свое, молился и говорил: Отче Мой! если возможно, да минует Меня чаша сия; впрочем, не как Я хочу, но как Ты.

И приходит к ученикам, и находит их спящими, и говорит Петру: так ли не могли вы один час бодрствовать со Мною? бодрствуйте и молитесь, чтобы не впасть в искушение: дух бодр, плоть же немощна.

Еще, отойдя в другой раз, молился, говоря: Отче Мой! если не может чаша сия миновать Меня, чтобы Мне не пить ее, да будет воля Твоя.

И, придя, находит их опять спящими, ибо у них глаза отяжелели.

И, оставив их, отошел опять и помолился в третий раз, сказав то же слово.

Тогда приходит к ученикам Своим и говорит им: вы всё еще спите и поживаете? вот, приблизился час, и Сын Человеческий предается в руки грешников; встаньте, пойдем: вот, приблизился предающий Меня.

И, когда еще говорил Он, вот Иуда, один из двенадцати, пришел, и с ним множество народа с мечами и колющими, от первосвященников и старейшин народных» (Евангелие от Матфея 26:29-47).

Мы хотим заострить внимание читателя на этом вопросе — «Один?», потому что, когда разговор

пойдет о картине Сальвадора Дали, мы вспомним этот жест апостола Фомы. И вспомним этот вопрос: «Один?»

Теперь обратимся к образу Иуды. Традиционно художники, предшественники Леонардо, выделяли предателя, изолировав его от остальных учеников, разместив его фигуру с другой стороны стола. Но Леонардо помогает зрителю идентифицировать апостола-предателя с помощью особой психологической характеристики — через жест. Иуда со страхом смотрит на Учителя, он единственный, кто опирается локтем на стол, совершенно непроизвольно отшатнувшись от Христа. В правой руке Иуда судорожно сжимает кошель со сребрениками, а левой тянется к блюду. «Насколько жест правдивее и мгновеннее слова?» — подводит итог Леонардо. Рисуя эти жесты, художник параллельно ведет исследовательскую работу и приходит к выводу: мысль изреченная есть ложь, собственно слово всегда скрывает, а жест — обнажает. Это совершенно грандиозное психологическое исследование. Более того, это не просто психологическое исследование, оно значительно глубже, потому что живописец изучает соединение реакции психической и жеста.

Леонардо ставит перед собой вопрос: есть ли в нашем институте, который называется «человек», тот центр, что заведует соединением жеста, мысли и слова? Причем заведует этим в неучитываемые доли секунды. И главное, можно ли не только повлиять на этот процесс, но и подчинить его разуму? Вопрос и сегодня остается очень актуальным, но ответа нет до сих пор. Его не дали ни Зигмунд Фрейд, ни Владимир Михайлович Бехтерев. Сегодня этим зани-

маются и физиологи, и нейрохирурги, и нейрофизиологи.

Весь античный и греческий опыт красноречия сводился к тому, чтобы реконструировать жест: не жест подчиняется мысли, а мысль подчиняет себе жест. Эта система художественной, осмысленной и осознанной связи между речью и жестом нашла свое окончательное завершение в гениальной театральной системе Мейерхольда под названием «Биомеханика». В основе «Биомеханики» лежит очень древняя система — система драматургического, или осмысленного специального соединения слова и жеста; жеста не как естественного, а как ораторского приема; жеста как сигнальной системы.

Леонардо да Винчи исследование этого вопроса начал с анатомии. Изучая кости, мышцы и, самое главное, механизм сцепления, художник пришел к выводу, что в строении тела ответа он не найдет. Зато в процессе этих исследований был создан подробнейший атлас анатомии и физиологии человеческого тела.

Леонардо начал заниматься человеческим мозгом и обнаружил между правым и левым полушариями, ближе к затылочной части, некое образование. Это было открытие гипофиза, о котором в «Собачем сердце» так замечательно писал Михаил Булгаков. Его профессор Филипп Филиппович Преображенский открыл способ омоложения: операции по пересадке гипофиза животных людям приводили к изумительным результатам. Но профессор пошел в своих исследованиях дальше и провел уникальный эксперимент: он пересадил собаке гипофиз, превращая бездомного пса Шарика в чело-

века. Благодаря этой операции произошло изменение не только внешнего облика, но и внутреннего, психологического. К несчастью профессора, у Полиграфа Полиграфовича проявились привычки и пороки трижды судимого Клим Чугункина, гипофиз которого был взят для операции. Преображенский обнаружил, что гипофиз влияет не только на человеческий облик, но и на личные качества человека. Шариков, как и Клим Чугункин, курил, сквернословил и играл на балалайке. А еще по привычке, оставшейся от прежней собачьей жизни, гонял кошек. Интеллигентному профессору так и не удалось справиться с маргинальной личностью.

Напомним, что первым, кто поставил вопрос о произвольности, первичности жеста и о возможности его контроля силой мысли, был Леонардо. Мы можем считать его основоположником современной физиопсихологии.

* * *

Для изображения Тайной вечери в западной культуре обычно выбирались три драматических момента: либо омовение Спасителем ног апостолов, либо утверждение Иисусом Христом главного таинства христианской веры — Евхаристии, либо пророческие слова Учителя о предательстве. В русской иконографии главным смыслом Тайной вечери является таинство Святого Причастия. Изображение последнего тайного пасхального ужина Иисуса Христа и его ближайших учеников мы можем увидеть, например, на древнерусской иконе XI-XVI веков из Успенского собора Кирилло-Белозерского монасты-

ря (около 1497 г.) или новгородской иконе «Тайная вечеря. Омовение ног. Моление о чаше. Предательство Иуды» XV — начала XVI века. В Государственной Третьяковской галерее хранится икона первой половины XVI века из церкви Вознесения (Белозерск). В 1685 году икону «Тайная вечеря» написал знаменитый иконописец и богослов Симон Ушаков. Она помещалась над царскими вратами в иконостасе Успенского собора Троице-Сергиевой лавры. Изображение на иконах почти идентично: ученики вместе со Спасителем сидят вокруг стола, где совершается вкушение Христовых Тайн. Посмотрите, как на иконах изображены Иуда и Иоанн. Поза Иуды повторяет позу Иоанна — любимого ученика Христа: Иуда тянется к хлебу, а Иоанн с любовью и смирением склоняется к Учителю. Это важный момент: за внешне одинаковыми позами и движениями очень трудно различить преданность и предательство.

Нам хотелось бы обратить внимание читателя на «Тайную вечерю» художника Николая Николаевича Ге, написанную в 1861-1863 годах. Эта работа была показана на выставке в Академии Художеств и вызвала в русском обществе большой резонанс. От Салтыкова-Щедрина до Достоевского не было ни одного человека, который не высказал бы свое отношение к этому полотну. Тема отступничества, предательства, измены была в этот исторический момент для прогрессивной русской интеллигенции очень болезненной. Начало 60-х годов XIX века для России — это не только отмена крепостного права, это еще и период тайных кружков и организаций; начало политической реакции — преследование лучших людей России; период, когда в лагерь консерваторов

перешли многие общественные деятели, ранее стоявшие на демократических или либеральных позициях. Современникам художника была очевидна прямая связь евангельского сюжета о предательстве с социальными и нравственными проблемами своего времени.

Есть и еще одна причина, по которой «Тайная вечеря» Николая Николаевича Ге была принята очень неоднозначно. Дело в том, что в русскую традицию религиозной живописи в основном входили сюжеты праздников: Благовещения, Рождества, Троицы. А темы отрицательные, драматургические, такие как предательство, были под запретом. Можно сказать, что в середине XIX века Ге был первым, кто именно так написал сюжет «Тайной вечери». На Западе право на изображение имеет всё — любой сюжет Ветхого и Нового Завета. В России — нет. Только точки истинного торжества. Если для Запада показать Марию, Богородицу в виде своей возлюбленной, матери или дочери вполне возможно, точно так же как Христос или апостолы могли иметь свои прототипы, то в России это — духовное преступление. Чтобы у Христа был прототип?! А ведь Ге нарушает этот запрет, на его картине у Спасителя есть прототип — это А.И. Герцен. Моделью для Иоанна стала жена художника, а апостолом Петром он написал себя — как известно, это его автопортрет.

В отличие от фрески Леонардо да Винчи, почти все фигуры на полотне Ге неподвижны. Внутренняя встревоженность, повышенная эмоциональная атмосфера, тревожная динамика создаются игрой света и тени: четкие контуры апостолов, выхваченные

светом лица Иоанна и Петра, ярко освещенная фигура Христа и темный, хрупкий, красиво написанный силуэт Иуды.

В качестве сюжета Николай Николаевич Ге взял Евангелие от Иоанна:

«Сказав это, Иисус возмутился духом, и засвидетельствовал, и сказал: истинно, истинно говорю вам, что один из вас предаст Меня.

Тогда ученики озирались друг на друга, недоумевая, о ком Он говорит.

Один же из учеников Его, которого любил Иисус, возлежал у груди Иисуса.

Ему Симон Петр сделал знак, чтобы спросил, кто это, о котором говорит.

Он, припав к груди Иисуса, сказал Ему: Господи! кто это?

Иисус отвечал: тот, кому Я, обмакнув кусок хлеба, подам. И, обмакнув кусок, подал Иуде Симону Искароту.

И после сего куска вошел в него сатана. Тогда Иисус сказал ему: что делаешь, делай скорее.

Но никто из возлежавших не понял, к чему Он это сказал ему.

А как у Иуды был ящик, то некоторые думали, что Иисус говорит ему: купи, что нам нужно к празднику, или чтобы дал что-нибудь нищим.

Он, приняв кусок, тотчас вышел; а была ночь». (Евангелие от Иоанна 13:21-30).

Если Леонардо да Винчи изображает момент реакции апостолов на роковые слова Иисуса, то у Ге слова уже сказаны, уже подан хлеб, и Иуда, отвернувшись от потрясенных апостолов и горестно склонившего голову Спасителя, уходит. Резкий свет,

падающий сзади, не позволяет нам увидеть лица Иуды, но его тень, отброшенная в сторону зрителя, невольно воспринимается как таинственный знак зла, входящий предвестник беды.

Теперь вернемся к Сальвадору Дали. Композиция картины — парафраз фрески Леонардо да Винчи, но, на наш взгляд, «Тайная вечеря» великого сюрреалиста — каббализированная, или герметизированная. Мы не случайно употребляем этот термин — каббализированная. Это полотно не просто передает мистико-религиозные настроения художника — оно символично-зашифрованное.

I

Давайте вернемся к тому моменту, когда апостол Фома на фреске Леонардо да Винчи поднял вверх палец и задал свой вопрос: «Предатель один?» Через четыреста с лишним лет Сальвадор Дали своей картиной отвечает: «Нет! Каждый!» Вспомните, что происходит после Тайной вечери: и правда, каждый предал. И Петр в том числе. Дали, в отличие от своих предшественников, не дает зрителю ни единой подсказки для идентификации Иуды. Мы не можем узнать его среди учеников Спасителя. Посмотрите, как изображает апостолов Сальвадор Дали. Фигуры учеников Христа парны — они зеркальны, и шесть сидящих справа повторяют шесть сидящих слева. Апостолы сидят, опустив низко головы, подчеркивая одиночество Христа, словно предвосхищая сон в Гефсиманском саду. Мы лиц их не видим — вспомните «Тайную вечерю» Николая Николаевича Ге — там скрыто только лицо Иуды. У Дали фигуры учеников закрыты, замкнуты — каждый в себе, в своей

совести, в своем размышлении. Они все в этом «предательстве-непредательстве».

Художественная ткань картины Дали так переплетена, что невозможно отделить одно от другого. Мы не можем отделить пространство-кристалл, в котором сидят апостолы, от большого каменного стола, а пространство сидящих за столом апостолов от образа Христа. И, наконец, все это невозможно отделить от ландшафта, как бы вбирающего в себя кристалл.

Стоит заметить, что Дали всегда писал один и тот же ландшафт. Если вы посмотрите на его картины, то увидите, что другого ландшафта художник не пишет. Это место, расположенное в небольшой средиземноморской бухте, называется Порт-Льигат. Это родина художника, его пуповина. Отсюда Дали был изгнан из отчего дома, здесь был счастлив со своей Галой. Это маленький рай, в который он был влюблен, где дышал и жил как художник до конца. Пейзаж на картине вполне реальный, земной, и вместе с тем в этом ландшафте присутствует космичность еще не сотворенного Отцом-Творцом пространства, какая-то первичность, изначальность.

II

«Тайная вечеря» художника XX века интересна тем, что имеет большое количество текстов, трактовок.

Начнем с того, что первые христиане во II веке в катакомбном искусстве для изображения Христа использовали символ ΙΧΘΥΣ — ихтис — рыба. Отсылкой ко Христу служила и надпись, которая была шифрограммой Его имени: *Christos — ikhthys*, «рыба». Первые христиане подвергались массовым гонени-

ям, пыткам и казням — Древний Рим не принимал новую религию. Любое упоминание о Христе, а уж тем более Его изображение было под запретом. Это привело к возникновению в раннехристианском искусстве различных символов и кодов, служивших опознавательными знаками для верующих.

В Новом Завете неоднократно встречается символ рыбы. Большинство апостолов, призванных Христом, были рыбаками. Христос называет их «ловцами человеков» (Мф. 4, 19; Мк. 1, 17) Царствие Небесное Он уподобляет «неводу, закинутому в море и захватившему рыб всякого рода» (Мф. 13, 47). Символика рыбы связана и с таинством Крещения.

Есть еще один важный момент, о котором стоит сказать. Сейчас наш мир перешел в знак Водолея, но в то время, когда родился Христос, мир находился на стыке двух космических эпох — Овна и Рыб. Эпоха Рыб была ознаменована появлением христианства. В Термах Диоклетиана в Национальном музее Рима хранится мраморная стела периода раннего христианства, которая относится к началу II века: на камне изображены две рыбы — знак зодиака.

А теперь внимательно посмотрите, как Дали изобразил Христа: Спаситель сидит за столом вместе со своими учениками и в то же время погружен по пояс в воду. То есть Он показан и как Христос, и как Ихтис.

Рядом с фигурой Спасителя изображены лодки — они имеют самое прямое отношение к теме апостолов, рыбаков, «ловцов человеков». Но нам кажется, что лодки здесь не столько связаны с евангельскими текстами, сколько создают пространственную мистическую дистанцию с совсем другой стихией,

в которой находится Спаситель: гиперреалистическую, с усиленной оптикой. Христос сидит за каменным столом, но при этом Его тело — в воде, Он очень близко и очень далеко, Он здесь и не здесь.

Пространство, включающее в себя Учителя и его учеников, геометрически выверено и представляет собой пятиугольный прозрачный кристалл. Каждая грань этого кристалла тоже имеет пять углов, которые совершенно неслучайны: такой пятиугольник называется «пентаграмма» или «пентакль». Вся кристаллическая конструкция на картине — сама пентакль и состоит из пентаклей.

Пентакль — очень важная вещь, потому что в его изображении заложены все стихии: четыре угла — земля, вода, огонь, воздух — и верхний пятый угол — эфир. Если представить это с геометрической точки зрения, то получается квадрат плюс треугольник. В науке квадрат всегда символично-мистический, на основании которого делалась и архитектура Средневековья, и выстраивались все понятия: понятия Земли и понятия воскрешения, треугольника, эфира. Но этот пентакль имеет также и другую, старую расшифровку, когда Христа называли Ихтис. Символ Ихтис состоит из начальных букв слов: Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτὴρ — Iesus Christos Theu Yu Sotir, то есть Иисус Христос, Божий Сын, Спаситель. Слово «ихтис» является акронимом (монограммой) имени Христа, состоит из пяти букв и вписывается в пентакль. Не случайно Булгаков в «Мастере и Маргарите» называет своего героя Йешуа. Это тоже раннее имя Христа, и оно тоже вписывается в пентакль. Сальвадор Дали очень увлекался нумерологией. Он все связывал через формы-символы. Вот этот образ

имеет символ, форму, число, но это — образ, образ этого кристалла, этого мистического пространства, которое и есть ихтис. Именно в нем находятся Спаситель и апостолы.

Изобразительная ткань этой картины вся как бы гиперреальна, и вместе с тем она вся «плывет», «истаивает». Какими жесткими и прочными кажутся рамы-перекладки между конструкциями, и вместе с тем они «истаивают». Очень большое место в этой картине занимает бесподобно написанное небо. Оно занимает больше половины пространства. Дали в «Тайной жизни», в своих мемуарах, пишет: «Но где же оно, небо? Что оно такое? Небо не над нами и не под нами, не слева и не справа. Небо — в сердце человека, если он верует». Мы в себе содержим это небо.

Каждый из элементов этого образа, а в картине образ очень цельный, имеет глубокий осознанный смысл.

Сальвадор Дали в «Тайной вечере» изображает Христа в трех ипостасях: Бог Отец, Бог Сын, Бог Святой Дух.

Христос, сидящий за столом со своими учениками, — Сын, завершающий свой земной путь.

Христос, изображенный как ихтис, погруженный в воду — таинство Крещения — рождение от «воды и Духа».

Тело, воспаряющее ввысь, «истаивающее», — аллюзия на Вознесение — возвращение к Богу Отцу.

* * *

В заключение мы хотим сказать еще об одном, может быть, самом главном или самом актуальном

сегодня смысле «Тайной вечери» Сальвадора Дали. Ведь здесь идет речь не только о предательстве, речь идет о познании самого себя, о погружении в это познание. После Второй мировой войны очень большое значение приобретает порядок размышлений о том, что такое виновность и невиновность, что такое выбор, в каком новом мире предстоит жить человеку. Для Дали этот порядок размышления так же важен.

Еще в начале Второй мировой, в 1940 году, он написал совершенно фантастическую, очень пронзительную картину, где выразил всю свою ненависть к войне. На полотне «Лицо войны» Дали изобразил похожую на череп уродливую голову, у которой рот и глазницы заполнены другими черепами. И рот, и глазницы этих маленьких черепов в свою очередь тоже заполнены черепами. Бесконечное умножение символа смерти. Разрушение.

Но Дали ненавидит не только войну. Он писал, что ненавидит войну, ненавидит всякую коллективную, стадную идеологию, ненавидит национал-социализм, коммунизм, радикализм, так как они все агрессивны и выбрасывают общество в Средние века. На наш взгляд, мнение Сальвадора Дали абсолютно справедливо. Что мы сейчас наблюдаем в мире? Бесконечное политическое дробление, огромное количество международных институтов, которые пытаются этот процесс как-то отрегулировать, так же как и международные финансы. А самое главное — это непереносимость национальная, национальная рознь, непереносимость конфессиональная. Разве это не похоже на Средние века?

В чем наше спасение? Сальвадор Дали ответил на этот вопрос: «Довольно отрицать — пришла пора утверждать. Хватит выправлять — надо поднимать, возвышать, сублимировать. Хватит растаскивать — надо собирать и строить. Хватит забавляться автоматическим письмом — надо вырабатывать стиль. Пора кончать с разрушением и разбродом — надо учиться ремеслу. Довольно скепсиса — нужна вера. Довольно блуда — нужна чистота. Довольно уповать на коллектив и униформу — нужны индивидуальность, личность. Нужна иерархия. И хватит экспериментов — нужна Традиция. Ни революций, ни контрреволюций — ВОЗРОЖДЕНИЕ!» («Тайная жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим», 1941).

Гениальный художник искренне верил, что современное человечество сможет преодолеть само себя в этой борьбе, он верил, что мы переживем, осознали себя и все свои предательства и выйдем к высшей степени человеческого общества — к обществу высокой индивидуализации, к возможности личностного проявления. Сальвадор Дали верил, что человечество пройдет через «Средние века», и тогда вновь наступит Возрождение — это будет эпоха индивидуализации. Всё это есть в его картине «Тайная вечеря» — именно поэтому знаменитое полотно имеет очень современное и, что самое главное, оптимистически-пророческое звучание.

Он слышит дыхание Вселенной

*Из диалога Паолы Волковой и Марии Плавинской
о творчестве Дмитрия Плавинского*



Паола Волкова. Никто научить не мог его этому, никто и не учил. Ни в детстве, ни в Художественном училище имени Девяťсот пятаго года. Думаю даже, что его этому не учили и его друзья, которых я бы назвала... Не знаю, как правильно сказать: современники или поколение?... Я бы всё-таки сказала «современники». Именно потому, что понятие «поколение» имеет в виду возрастные вещи. А вот к современникам возраст отношения не имеет. Я считаю, например, что современником Дмитрия Плавинского является Лев Николаевич Гумилёв, который оставил нам чрезвычайно целостное представление о том, о чем я сейчас говорю. Не надо только путать теорию Гумилёва с произведениями Плавинского.

Мария Плавинская. Но по масштабности они сходны...

П.В. Конечно! Поэтам — я с полным основанием могу назвать Плавинского поэтом в живописи — в большей степени, чем писателям, это качество свойственно. Каким-то странным образом они выхо-

дят за пределы земного притяжения. Им свойственна вот эта тоска блуждания по Вселенной, слышание музыки сфер. Из последних поэтов Серебряного века, несомненно, самая большая фигура — Велимир Хлебников. Из наших современников — Иосиф Бродский, у которого было невероятно обостренное чувство целостности. Конечно, Марина Ивановна Цветаева с её великой неизбывной вселенской тоской. Предчувствием. Я уж не говорю о Пушкине. Но имен таких мало, на самом деле очень мало... Чтобы не теоретизировать особенно, мне хочется повторить, что Плавинский — это художник Античности или Средних веков, как хотите. В том смысле, что, во-первых, ему каким-то образом присуще нечто главное и единое, ему как человеку в жизни и как художнику в творчестве. А это не всегда полностью совпадает. У него, по счастью, как-то совпадает. Здесь неразрывность какая-то. Ему присуще представление о Единстве.

М.П. Но это на уровне чувств. А как это словами описать?

П.В. Трудно, необычайно трудно. Можно великолепно рассказать о картине, найти слова адекватные для описания этой картины, правильно ведь? Вот я слышала много раз экскурсии в Третьяковской галерее. Экскурсоводы просто поют, когда они оказываются перед Суриковым или Перовым, или перед Саврасовым. И люди, которые стоят и смотрят на эти картины, улыбаются и кивают головами. Всё совпадает. И с тем, что говорит экскурсовод о картине, и с тем, что они видят сами. Всё совпадает с их переживаниями. Это просто какое-то гармоничное зрелище. Они говорят: «Как хорошо, как мно-

го мы сегодня узнали об искусстве». Но парадокс в том, что об искусстве, конечно, на этих экскурсиях они узнают очень мало. Но и это не самое страшное. Страшнее ложное представление об искусстве. Экскурсовод описывает картину, и в его описании всё совпадает. Да, это художник Саврасов, а это — картина художника Саврасова. Вот блудные дети сидят, вот гроб везут, и очень всех жалко. Их всегда жалко. И боярыню Морозову, и Луну, которая на чёрном небе торчит одна, одинокая, и своим лунным светом всё освещает. И березу, которая клонится. России вообще свойственно это большое, очень глубокое лирическое переживание. Мы очень глубоко переживаем, глядя на ромашку или на березу. И это всем понятно. Это описание эмоции, которая очень близка всем.

М.П. Но как же тогда мне или кому-либо рассказать о картине? Ты понимаешь всё, что здесь изображено. Но как это словом передать? Когда художник не бросает тебе никакого каната или верёвки для того, чтобы понять, хоть сколько-нибудь приблизиться к тому, что ты видишь...

П.В. По-моему, начинать надо не с того, что изображено, а с того, как это изображено. Это — самое главное. Чем сложнее эмоциональное пространство картины, тем она требует более сложного, неповторимого, индивидуального языка, который и есть Язык художественный. Абсолютно все картины Плавинского — это прежде всего разговор не о том, что нарисовано, а как это написано. И если мы, скажем, посмотрим на его «Черепашку», то хочется говорить о том, как написана эта «Черепашка», один из самых любимых героев и пер-

сонажей Плавинского. Сквозной. Сквозная тема. И чем больше вы смотрите на этот холст, тем больше вы видите удивительного. Это и есть безграничность живописного содержания холста. Живописного содержания! Не описательного и не словесного, а именно живописного. Что это значит? А то и значит, о чём так много писал Кандинский. О том, что живопись начинается там, где вы можете бесконечно долго проводить время перед холстом. И чем больше вы стоите перед ним, тем вам всё больше и больше что-то открывается. Вы всё больше и больше видите.

И ещё одно, тоже очень важное. То, чего Дмитрий Плавинский хотел добиться и чего, с моей точки зрения, добиться всё-таки смог. Каждый элемент картины по ценности живописного содержания равен целому. Поэтому картины Плавинского надо смотреть, переходя с целого на деталь, а с детали на целое. Вы видите, как меняется сама живопись, её цветовое наполнение. Сначала вам кажется это одним состоянием. Но чем больше вы смотрите, тем больше меняется это живописное состояние. Оно становится всё богаче. Оно раскрывается.

М.П. Я вообще не понимаю, как это сделано, совершенно, полностью ничего не понимаю...

П.В. Мне кажется, здесь есть две беспредельности: пространственно-временная и живописная. Не будет второй, не будет и первой. Перед нами живопись, которая имеет помимо безграничной живописной описательности еще и то, что мы называем словом «фактура». Не бывает просто живописи, просто мазка на холсте. Точнее, отпечатка

мазка на холсте. Чем больше вы всматриваетесь, тем вам понятней, что это не только отпечаток мазка на холсте. Картина превращается на ваших глазах в живописный барельеф. Она меняет фактуру. И знаете, как она её меняет? Как природа меняет ландшафт. Это ландшафтные картины. Плавинский пишет ландшафтную живопись. Но изображает он не сам ландшафт, а то, что мы вкладываем в это понятие. В ландшафте есть всё, он предельно разнообразен. Там есть вода, там есть земля, там есть пригорки, там есть деревья. Это очень, очень ландшафтная живопись. Она необыкновенно разнообразна по своей живописной растительности, по всей фактуре. Попробуйте сосчитать, глядя на его картину, количество вариантов и сочетаний вот этих самых живописно-пластических форм.

М.П. Но по-другому он и не может писать...

П.В. Как и любой очень большой художник. Он на протяжении жизни пишет только одну картину. Одну. Эта картина изображает то, до какой степени и во что посвящен художник. До какой степени ему дано нам передать это послание. Мы говорили о «Черепаше» Плавинского. А вот его другое послание...

М.П. «Сияющий кристалл».

П.В. Так называется картина. На самом деле этот сияющий кристалл имеет другое название, обозначающее, что это за кристалл.

М.П. Икосаэдр.

П.В. А что такое «икосаэдр»? Это форма кристалла, основанная на равностороннем треугольнике. Когда я смотрю на него, он действует на меня абсолютно магически. Это часть пифагорейской гармо-

нии Вселенной, описанной у Пифагора через геометрию. Стереоскопическая гармония Вселенной. Но ведь и панцирь «Черепахи» составлен из равносторонних треугольников, каждый из которых можно представить себе, например, в виде знака египетской пирамиды. Абсолютная форма. Невозможно ничего придумать лаконичнее, универсальнее. И этот магический «Икосаэдр» сложен из бесконечного числа равносторонних треугольников. Такая, знаете, форма вечности. Равносторонний треугольник не может быть ничем заменен. Для него нет диалектики. Он не может быть описан никак иначе, как уже описан. Это абсолютно невозможно. Это нечто абсолютное и неподвижное. С другой стороны, комбинация равносторонних треугольников создает бесконечность Вселенной. Икосаэдр может быть и любым минеральным кристаллом.

М.П. Я представляю его себе вообще как часть кристаллической природы мира...

П.В. Это элемент, точнее, микроэлемент кристаллической природы мира. Неизменный, не меняющийся. Вот черепаха может набирать какую угодно память через свое движение сквозь время, неизвестно откуда пришедшее и неизвестно куда уходящее. Это есть форма абсолютности, не поддающаяся никакой, абсолютно никакой диалектике. Комбинация этих форм и создает Вселенную. Сам по себе кристалл — составная часть всего, абсолютно всего, я бы сказала, всей материи. Начиная от минералов, элементов нашего организма, еще чего-то и кончая тем, что и Вселенную можно представить себе так, как вот этот икосаэдр.

М.П. А какой формы Земля? Наша небесная разведка может доложить, что Земля не имеет форму шара...

П.В. По-моему, она имеет гораздо более сложную форму. А может, она имеет форму икосаэдра? Откуда мы знаем? Совершенно не знаем! Просто она такая волнистая, на ней много лесов, полей, рек. А икосаэдр — это абсолютно неизменный, абсолютно постоянный, абсолютно не поддающийся никакой диалектике элемент, который является кристаллической основой всей, абсолютно всей земной и мировой материи. Это суть, это соль материи мира.

М.П. Из комбинации равносторонних треугольников может быть составлена любая множественность и бесконечность. Но как же всё-таки это описать?

П.В. Не всегда элементами описания должны являться те или иные вещи, предметы, явления, люди и т. п. Цветы, моя бабушка, вид из окна, вид с самолета, чаепитие в Мытищах или у нас дома, или как боярыню Морозову в санках увозят в самый замечательный город Боровск... «Икосаэдр» тоже может быть предметом художественного описания. Вот только попробуй его опиши. Но человек попробовал и описал. Он описал пифагорейскую идею кристаллического механизма и таинственной сотворенности этого кристалла. Идеальной сотворенности. Он описал бесконечное множество возможностей, комбинаций элементов, из которых состоит жизнь. И описал их так, как описывал изменения света в щитках черепахи. Поэтому можно рассматривать эту картину, каждый ее элемент — отдельно. И вот

точно так же, как подобны формы, так абсолютно не подобна природа этих форм. Они все абсолютно разные. Они не только по-разному освещены. Они все живописно абсолютно по-разному определены. Он вообще цветом пользуется очень серьезно, очень аккуратно. «Черепашу», с одной стороны, можно назвать почти монохромной. Да? Но с другой стороны, она не монохромна.

М.П. Тут же огромное значение свет имеет!

П.В. Конечно, как падает свет. Дневной или лампы накаливания. Он может быть холодноватый или теплый. И в зависимости от этого мы видим разные оттенки цвета картины. При дневном свете она одна, при вечернем — другая совершенно, другими оттенками начинает играть. И так же в «Икосаэдре». Это, конечно, жизнь света. Как он преломляется в этом кристалле. Такое, что ли, атмосферное явление. Благодаря тому, что здесь есть фактура. Даже просто двигаясь рядом с картиной, ты краем глаза видишь, что внутри что-то меняется. Потому что подключаются не только цвет и форма, но и фактура, которая вступает со зрителем во взаимодействие.

М.П. Это и есть живопись.

П.В. И ты попадаешь в ее поле.

М.П. Я могу — лично я — могу смотреть на это бесконечно. Сколько лет вижу и каждый раз поражаюсь. Абсолютно нет привычки к его картинам. Мне кажется, что привычки к его картинам не бывает...

П.В. В общем, конечно, это о том, что, по всей вероятности, мы называем «бесконечной зеркальностью отражений»... Что и есть в этом кристалле.

Бесконечная зеркальность отражений... Асимметрическая симметрия... И абсолютная гармония. Дисгармоничны люди. А мир гармоничен. Как на другой его картине «Отпечаток памяти»... Конечно, в музыке и в поэзии отпечаток памяти самый мощный. Именно в поэзии, из всей литературы. А вот как его изобразить в описательном искусстве... Да, есть отпечаток, но какой памяти? Художнику кажется, что это так и выглядело когда-то. Это и есть отпечаток памяти художника о давнем событии, которое вовсе было иным.

М.П. А это уже память как понятие...

П.В. Только человек живет в истории. И мы можем назвать это картиной... Только эта картина сотворена иначе, чем всё то, что мы видели. Она сотворена как «отпечаток памяти». Что хранит наша память? Что знает? Что помнит? Наша память помнит палеонтологически. Она может быть выражена так, как называл это сам Плавинский. Он же назвал свое искусство «искусством структурного символизма». Именно потому, что наша память структурирована. Сошлюсь на статью Мераба Мамардашвили об этом самом «структурном символизме». Он говорит о «памяти» и «сознании» как о символах. Современная философия о структурном символизме тоже много пишет. Из наших философов, конечно, этим занимались больше всего Мераб Мамардашвили и Александр Пятигорский... Да, они в этом знали толк. И как были бы счастливы Мераб Константинович и Александр Моисеевич, если бы они увидели эту работу Плавинского. Потому что здесь есть, можно сказать, «манифест структурного символизма», «пример структурного символиз-

ма»... Это и есть незапамятная наша память. Отпечатки какие-то прошлого, которые разбросаны по всей работе в разных местах. Меня особенно трогает та часть раковины, в которой другая раковина. Почему? А потому, что если здесь, в этой части, в этой половинке раковины, мы видим след ископаемого животного, то там же мы видим и раковину. И вот что интересно. Сколько бы ни существовало моделей Вселенной, старых, новых, они всегда изображаются как раковины — в три с половиной оборота. Набоков в «Других берегах» пишет, что жизнь человека укладывается в три с половиной оборота. Как путь, который проходит человек от начала до конца. На картине Рафаэля «Мадонна делла Седия» в центре находится Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем. Если посмотреть, как вписана эта Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем в тондо, то можно увидеть, что в основе лежит раковина в три с половиной оборота. И не случайно. По мировоззрению, по представлению людей Возрождения, душа Вселенной — женщина, вот эта Мадонна. Она вписана в эту раковину в три с половиной оборота. То есть опять этот сквозной символ: в раковине раковина в три с половиной оборота. То есть сама по себе вот эта раковина есть абсолютная, универсальная модель Вселенной. А мы являемся частью этой Вселенной, хотим мы этого или нет. А вообще-то память о человеке начинается с черепка, то есть с начала его культурной деятельности. Как называл себя союз художников во Флоренции в XV веке? Как цех художественный назывался? Горшечники! Почему? Потому что они Творца называли Великим Мастером.

Как художник, мир сотворил. И человека сотворил из черепка, из праха. Черепок — это первично. Поэтому они и называли себя горшечниками, ибо первичен горшечник. Они соединяли себя, великие мастера, с первичностью художественного творения. С первоначалом, с корнем художественного творения. Вот здесь эти фрагменты черепка... в этой работе Плавинского... один уровень — палеонтологический. Есть и другой, более высокий уровень, или, вернее, приближенный к нашей памяти о человеческой деятельности, о культурной деятельности человека. Это — черепок.

М.П. Ну да, это и датировка, и одновременно многое другое...

П.В. Я об этом и говорю. Это уже историческая культурная деятельность человека. Следующий слой памяти, я считаю, это то, как душа говорит с Богом, как душа говорит со Вселенной, — музыкальные инструменты. Потому что звуки — это разговор человека со звездами, это разговор человека с Богом, это разговор человека со Вселенной, это переключка. Мы постоянно посылаем сигналы туда и ждем отзвука оттуда. Вот музыка и музыкальный инструмент... Он первичен. Как этот музыкальный инструмент. Может, такой и была домбра какая-то старинная... Во всяком случае, это часть струнного стана. Все равно какого, но до сих пор не изменившегося, хотя имеющего другую совсем форму... скрипки, альты, виолы да гамба, домры, старинных народных инструментов... Но все равно — натянутые струны. Я думаю, что это очень важный элемент разговора человека с миром. Я очень люблю такой обычай древний у ки-

тайцев, когда они на пагодах вешали колокольчики. Они вешали на пагодах старинные колокола, а они были, эти колокола, бронзовые, деревянные, фарфоровые... Когда дул ветер, они начинали звенеть, и каждая пагода имела свой голос. Пагоды перекликались между собой. Это была звучащая архитектура, это был звук, который передавался от пагоды к пагоде, это был звучащий мир, и этот звук доносил ветер, то есть стихия, а не руки человека. Отсюда и привычка художника слушать голос мира. Этот голос может быть всяким, а может быть и таким, какой доносят китайские колокольчики... Кстати, у Плавинского в работах о Тибете очень много колокольчиков, и в этой его последней работе колокольчик... И это зримая взаимосвязь различных элементов изображения... Самый поздний слой — это звук, голос, оформленный через письменность. Это слово. И хотя говорится, что изначально было слово... Но просто слово — форма конкретной коммуникации. Мы же знаем, что алфавит, может быть, самое позднее, что было создано. Мы знаем, какое количество гениальных культур до сих пор остаются слепоглухонемыми только потому, что мы не знаем их слова. И у Плавинского пристрастие к словам. В Третьяковской галерее висит его «Слово», и в этой работе структурная основа мироздания. Именно структурная основа! Так вот, я хочу сказать, что все эти уровни здесь показаны. Они как бы перемешаны в свободной композиции. Вместе с тем он как художник создает гармонию внутри композиции. Вот они все — несвязанно связанные между собой, как и всё в нашей памяти. Всё несвязанно-связанное.

Именно поэтому я очень люблю картины Филонова. Это один из самых великих мировых художников. И вот у него — «структурный символизм». Как у Плавинского. И у последнего поэта Серебряного века Велимира Хлебникова. Конечно, Хлебникову и Филонову повезло. Они жили в то время, когда жил Вернадский, в то время, когда жил Циолковский, в то время, когда жил Альберт Эйнштейн... В то время, когда люди снова, после очень и очень долгого забвения, вернулись к учению о единстве мира. И у Плавинского это не тяга, но абсолютная погруженность в эту проблему. Ничего другого нет. Она все-таки у него не из воздуха взялась, а он все-таки человек нашего времени.

М.П. Когда распалось учение о единстве мира, это было позднее Средневековье, началась эпоха Просвещения...

П.В. А что такое эпоха Просвещения? Это эпоха разделения. На ухо-горло-нос, на терапию, на костную хирургию, на жанры, на виды, на обучение, просвещение... Единый гармоничный механизм, разъятый на части. А сейчас снова приходит время возвращения учения о единстве мира. И если сейчас мир не вернется к этому учению, то очень-очень-очень будет плохо и рассыплется всё. Вернее, не рассыплется даже, а размоется. И вот сейчас снова возвращается Большая философия, гранд-философия, такая философия, которая существует как понятие единства мира. Вот и Плавинский к нам как бы всё время возвращается и становится самым актуальным художником времени. Актуальные художники — это не те, кто изображает что-то, о чем все сейчас заботятся. Это злобод-

невностью называется. Мы путаем злободневность с актуальностью. Злободневность мы принимаем за актуальность. Когда-то был соцреализм. Да, сталинский реализм... «Кубанские казаки», картины на ВДНХ... Вот это была такая злободневность, которую мы называли актуальностью. А актуальность сейчас — это возвращение учения о единстве мира. Она начинается с начала XX века, а сейчас просто нарастает, иначе не строили бы никаких коллажей, не морочили себе голову ничем подобным... А по-другому и не может быть. Век Водолея, век воздуха, ничего тут не поделаешь. Совершенно другая коммуникация, совершенно всё другое. Поэтому Плавинский становится самым актуальным художником нашего времени. Он, кстати, художник, который цвет тонко чувствует, хотя краской не пользуется, кистями не пользуется. Но цвету уделяет большое внимание. И вот при том, что здесь такие вот природные цвета, есть один особый акцент: это кристалл аметиста как символика глубокого фиолетового цвета. Он дает настрой, собственно, как камертон, настраивает все это произведение. Но мы можем так говорить об этой картине только потому, что у Плавинского есть свой неповторимый язык, который позволяет нам это объяснить. Вот это сделано, как барельеф, но барельеф особый. У него три уровня. Вот сам фон, на котором закреплён кристаллический барельеф... Вот прямоугольный фон картины. А вот кристалл весь целиком. Это то, о чем мы уже говорили: кристаллическая природа Вселенной. Материя мира. А уже материя мира выражается словами... Сама же по себе техника этой работы есть абсолютное художественное

совершенство. Это абсолютно совершенная работа. И закончить хочу еще одной вещью. Лев Николаевич Гумилёв говорит о том, что обязательно любое произведение должно иметь три уровня. У Плавинского в каждой картине есть эти три уровня. Только они дают пространственную форму. Я, например, это же испытываю, когда поэзию читаю. Вот там очень это чувствуется, наличие уровней.

М.П. Глубина внутренняя...

П.В. Эта же глубина и в одной из его последних работ. Она совершенно отчетливо выстроена по этим трем уровням. Как она сейчас в последней редакции называется?

М.П. «Послание Пифагора в мир музыки».

П.В. Очень точное, надо сказать, название. Мы видим три уровня в самой конструкции картины. Один уровень за рамой, второй, отделенный от нее, внутри рамы, и третий уровень — это книга, включенная в раму. Если посмотреть на то, как картина композиционно выстроена, я бы сказала, что это архитектурная композиция. И архитектура ее соответствует задаче изображения. Потому что тот мир, который вынесен за черную раму, — это как будто черный квадрат, и он закодирован. Он закодирован тем, что мы можем назвать первым уровнем, верхним. Что априори объективно. И является, может быть, тем, что греки называли словом «эйдос». Или тем, что Вернадский называл словом «ноосфера». Потому что здесь вся, так сказать, пифагорейская премудрость выложена... Обозначена... Об этом писали великие умы прошлого. Замечательные есть работы, собственно, по этому поводу, очень интересные. Человек ничего не может

сам придумать, он получает информацию из ноосферы. Он может отдать ноосфере информацию, а может получить. Древние считали, что все идеи сохраняются в эйдосе. Эйдос есть идея. И это как карниз, который отбивает следующий этаж. Следующий этаж, который как бы уже уровень познания. То, что является сферой, средой познания. Вот там, в его любимом ключе «структурного символизма», обозначены знаки, символы познания. И, наконец, третий уровень. Это то, что является осуществленным знанием. Уже выложенным как осуществленное знание. Это и есть эйдос. Обозначены те идеи, которые могут быть извлечены. Которые могут быть объектом познания. Он сосредотачивает свое внимание на главном. И очень интересно соединяет, сочетает. Вот тот самый колокол, о котором я говорила. Колокол — голос Бога. С написанными композитором нотами. То есть с музыкой, услышанной и претворенной. Здесь есть, конечно, великий гений слышанья гармоний. Сальери говорит о Моцарте: «Как некий серафим, он несколько занес к нам песен райских...» Вот это то, что некие «серафимы» занесли к нам песни райские и записали их. Но то, что ими записано... Это, кстати, довольно интересная тема. Мне очень не нравится разговор о конечности. Мне очень не нравится разговор о том, что «все мелодии уже написаны». Это же распространенная теория! Оперы нет, романса нет, стихов нет. Почему? Потому, что «все мелодии уже записаны». Но этого не может быть. Они не могут быть записаны все. Они не могут быть все извлечены. Да, некоторые записаны. А потом будут другие. И вот это как раз и есть те некоторые, за-

писанные серафимами, которые занесли к нам эти райские песни. Я эту картину Плавинского считаю такой вот райской песней...

М.П. Мы посмотрели четыре картины. Они все вроде об одном и том же, и ни одна не подобна другой...

П.В. Настолько не подобна другой, что бесподобна одна от другой. А ведь мы еще не говорили о том, что кроме живописи у него есть офорты.

М.П. Он всю жизнь занимается офортом, гравюрой...

П.В. Потому что художник не локальный, а глобальный. Он связан с понятиями, а понятия всегда глобальны. И в его офортах есть «кладовая памяти». Кладовая памяти до того, как появился человек. А когда появился человек, возникла культурная память, которая облекает себя словом. Замечательно Мандельштам написал: «И может быть, до губ уже родились звуки». Это же совершенно гениально. Это и на картине: «И может быть, до губ уже родились звуки, и в бездревесности кружились листья...» А офорты у него совершенно другие. Я помню, когда увидела первый его офорт — это были «Бабочки». И там, конечно, весь Плавинский...

М.П. До офорта была «Книга трав», где он совершенно погрузился в мир листьев, мелких цветков, бабочек... Он ощутил мир как мироздание... Я больше всего люблю его знаменитый «Большой лист». Он говорит, что когда работал над этим, когда рисовал, был настолько погружен, что боялся ступить. Он боялся, что там, под ногой, обязательно окажется червячок или муравьишка... Настолько грандиозна оказалась вот эта вот мелочь,

которую он рисовал. Настолько все это было колосально. А после этого, конечно, логический шаг — офорт.

П.В. В офорте у него всегда рождение и смерть. Две самые главные, вообще самые главные темы. Именно в офортах он это двуединство всегда создает. Все его офорты — это всегда немножко другой поворот той же темы...

М.П. Он всегда идет от природы...

П.В. Другой разговор, как он потом этим распоряжается, этим изумительным наблюдением. Как он из него выстраивает какие-то композиции. И, конечно, офорт — это очень интимная техника, которая и от художника требует очень пристального наблюдения, и от того, кто смотрит. Тут масса деталей. Ты не только следишь за сюжетом или за кружевом самого штриха, но и погружаешься в этот мир, который художник тебе предоставляет. Эта техника довольно трудоемка, с травлением и так далее. Но что бы он ни делал, у него всегда в начале наблюдение с натуры, много этапов, много слоев, которые напластываются один на другой, и что-то выстраивается затем... Но следующее — разрушение. И только после этого может быть последний, объединяющий, гармонизирующий штрих или лессировка, или еще что-то. Тогда произведение отпускает художника, а художник отпускает произведение.

М.П. Это замечательно. Это замечательно сказано! Вот этот, один из самых грандиозных его офортов — «Деревня». Зброшенная деревня, где всё тленно... Это дерево, этот дом, история, частная жизнь, одна жизнь, это всё... И снова прорастает природа

через всё, и снова всё восстанавливается... Для того, чтобы всё повторилось снова. Так же, как его «Церковь» замечательная, с иконостасом.

П.В. Природа поглощает тлен. Почему я очень люблю офорт с бабочками? Потому что это тоже его любимая тема. Вот эти манускрипты, эта берестяная рукопись, уже истлевающая, и внутри — бабочка. Жизнь одного дня. Сочетание мгновения и вечности, слова и природы... Он играет с категорией времени. У него всегда мгновение и вечность сопоставлены. Вот в чем всё дело. А в офортах его немножко другой поворот. И это очень режет. Очень саднит, когда ты смотришь. Как ножом полоснет... Но удивительно совершенно то, что он может показать. Это очень трудоемко. Это то, что более всего уважали древние, это — вложенность труда. Кропотливого, углубленного труда. Ремесленного труда. Навыков труда. И времени, затраченного на создание.

М.П. Да, картина выращается. Эффект, который кропотливо создается. Разом это просто невозможно.

П.В. Нет, только время, только время... Поэтому... так сказать... если что-то подытожить... Хотя нет. Не надо подытоживать. Вопрос должен оставаться открытым. Надо еще думать о том, что это такое. Хотя я убеждена, что Дмитрий Плавинский — один из самых современных художников. Может быть, самый современный художник. Он живет внутри самой современной проблемы. Проблемы памяти, проблемы времени и проблемы ощущения себя как кристалла в кристаллической природе вещей. В его творчестве — учение о единстве мира, то есть воз-

вращение к учению древних. А ничего существеннее создано и не было. И все снова к этому возвращаются...

М.П. Возвращаются... конечно...

П.В. А всё остальное — это что? Ну сегодня носят одно, а завтра другое... Это как мода. Это проходит очень быстро.

«Путь в бесконечность»



В моем понимании архаичность не есть что-то застывшее, давно прошедшее, никому не нужное. Архаичность — в моем представлении — это то, что мы сохраним в себе и внутри себя. В основном образы прошлого. Вопрос в другом: как глубоко это в нас? Вот есть формы абсолютно открытого сознания. Не закрытого, какое у большинства людей, потому что сосредоточено на ежедневных бытовых проблемах и закреплено за ежедневными заботами, а открытого, когда сознание абсолютно свободно. Оно есть у таких отдельных людей и таких отдельных личностей, как художник Дмитрий Плавинский или поэт Велимир Хлебников. Их встреча осуществилась. Эта встреча была неизбежна. Картина Плавинского «Слово об Эль» построена на соединении текстов Хлебникова с изображениями вечных форм бытия. У Плавинского абсолютно открытое сознание, он — Художник. У него сознание открытое к этому абсолютному вширь и вглубь, ввысь. Вбирание в себя всех форм прошлого бытия. Но сила его заключается в том, что он умеет

это выразить через художественный образ. Потому что время — вещь удивительная, его определение очень сложно, я сейчас даже не могу претендовать на то, что я его раскрою. Оно, с одной стороны, очень статично, потому что содержит в себе неизбывные образы нашего частичного, фрагментарного знания и память природы и культуры, которые соединены между собой. И вместе с тем оно драматически динамично. У Ахматовой есть замечательные стихи:

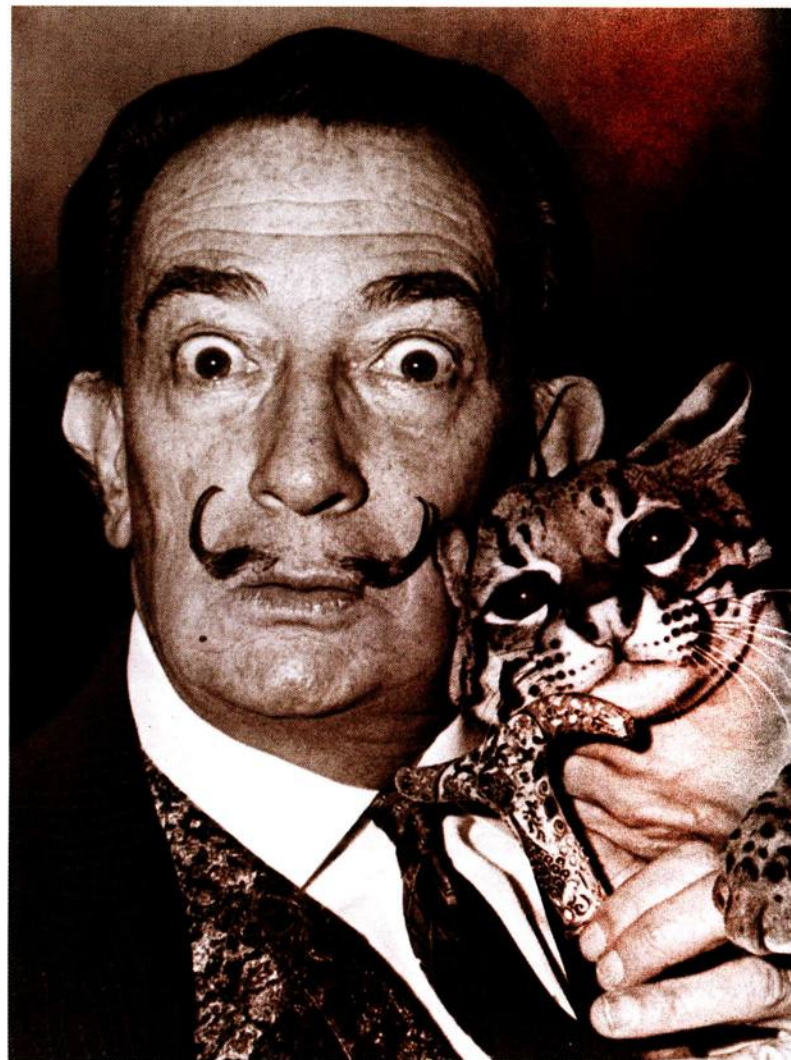
Что войны, что чума? — Конец их виден скорый,
Им приговор почти произнесен.
Но как нам быть с тем ужасом, который
Был бегом времени когда-то наречен?

Ахматова имеет в виду разрушение. И у Плавинского всегда в его живописи, в его офортах чувство «бега времени» есть соединение чего-то исчезающего с чем-то созидющим. Два одновременных действия времени: разрушение и созидание. Это всегда образ. У него есть изумительный офорт, о котором мы сейчас немножко поговорим, замечательный офорт. Он очень любит архаические образы нашей первопамати, первокультуры. Например, первичный текст — берестяные грамоты, бересту. На бересте люди писали, как на бумаге или на пергаменте. А береста — это что? Это кора дерева, это кора природы, это оболочка природы. Какой вообще потрясающий по своей значимости и глубине поэтический образ! Вокруг него полуистлевшая, почти развернутая берестяная грамота, в которой построили такие жилища, свили

гнезда бабочки, мотыльки. Это жизнь берестяной грамоты, несущей на себе отпечатки времени, ставшего красотой, ибо время всё делает прекрасным. Время всё оттачивает, превращает в эстетически завершённые образы. И — что может быть прекраснее — мгновенно рождающаяся и исчезающая жизнь мотыльков или бабочек. Соединение берестяной грамоты, которую развернули с большим трудом, с изумительной красотой бабочки. Как можно этот художественно-поэтический, художественно-магический образ полностью перевести в текст? Вот в этом весь Дмитрий Плавинский. У него в его творчестве всегда параллельно идут живопись и офорт. Причем живопись его бывает и чистой живописью, к какой мы привыкли в наших технических представлениях о живописи: холст, краска... А бывает, что приобретает чудесные черты и свойства других видов искусства. Например, она очень часто становится живописным рельефом, даже живописной скульптурой, или соединением живописи с барельефом. Почему? Потому что так нужно по задаче этой картины. Поэтому его живопись необыкновенно разнообразна внутри одной картины по приемам, по отношению к материалу. Он использует тот материал, который ему нужен для того, чтобы задачу эту передать. Вот он изображает изумительных, излюбленных им черепах: у него есть целая серия черепах в живописи, даже в графике. В его представлении черепаха — архаический образ времени, чего-то идущего сквозь время. И у него она становится, с одной стороны, застывшей во времени художественной реликвией, художественной репти-

лией, а с другой — несёт в себе всё. Он прибегает к разным приёмам для того, чтобы показать красоту пластических застывших форм. Поэтому у него черепаха — это такое архаическое и в то же время свободное сознание монтажа природы, всей культуры, эпох... Это и есть нечто живое, разрушающееся и одновременно творящее время через культурную художественную форму. Это очень, я бы сказала, необыкновенно актуально, как бы не было здесь неуместно это слово. Ведь что такое актуальность? Сегодняшнее выступление президента? Нет. Сегодня он выступил так, а завтра иначе. Актуальны художественные и философские вопросы. Те, на которые мы сегодня не можем дать ответ. Это вечные вопросы, на которые мы вечно даем ответы, и никогда не можем дать их до конца. И поэтому я считаю, что искусство Плавинского чрезвычайно актуально. Не живопись, не офорт, не инсталляции, а именно «художественное творчество Плавинского» или «художественные творения Плавинского». Его искусство, с одной стороны, обращено в бездну бесконечного, архаического и непознаваемого по глубине времени, а с другой — бесконечно актуально. И чем дальше, тем больше. Потому что мы всегда будем задавать себе вопросы, на которые у нас никогда не будет ответов. Они для нас таинственны. И его картины, и его офорты вечно будут ставить эти «вечные вопросы». Это качество в нем совершенно исключительно. Оно уникально в нем совершенно.

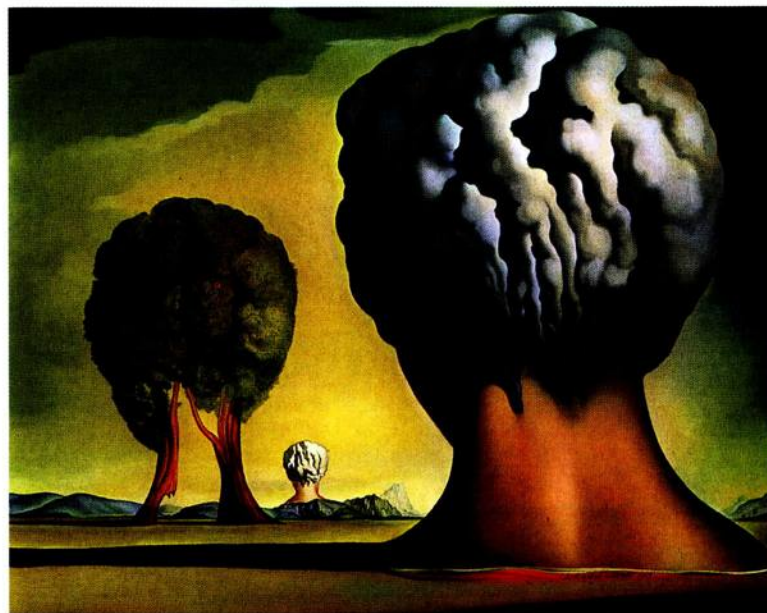
Как же он это делает? Ну, конечно, это вообще его тайна. Мы с вами говорили о том, что живопись и офорт — это не совсем, конечно, одно и



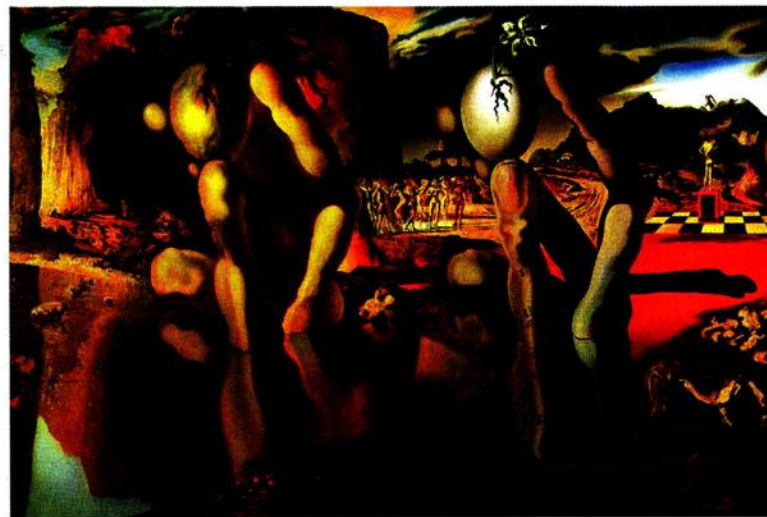
Сальвадор Дали (1904–1989). Фото Роджера Хиггинса. 1965 г.



Сальвадор Дали. Мягкая конструкция с вареными бобами: предчувствие гражданской войны. 1936 г.



Сальвадор Дали. Три Сфинкса острова Бикини. 1947 г.



Сальвадор Дали. Метаморфозы Нарцисса. 1937 г.



Сальвадор Дали. Диван «Губы Мей Уэст». 1936–1937 гг.



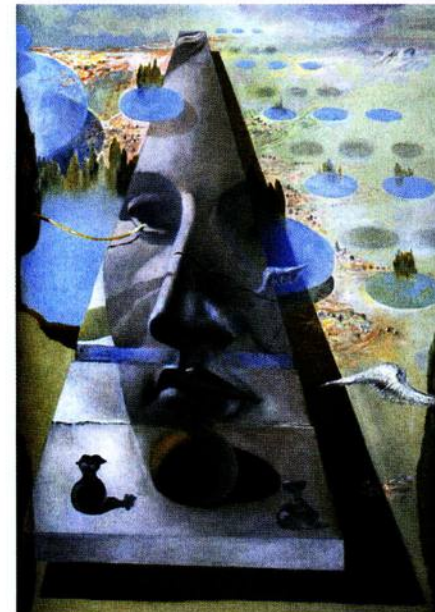
Сальвадор Дали. Королевское сердце. 1953 г.



Флакон духов
«Salvador Dali»



Сальвадор Дали.
Лицо Мэй Уэст,
использованное в качестве
сюрреалистической
комнаты. 1934–1935 гг.



Сальвадор Дали.
Явление лица Афродиты
Книдской на фоне пейзажа.
1981 г.



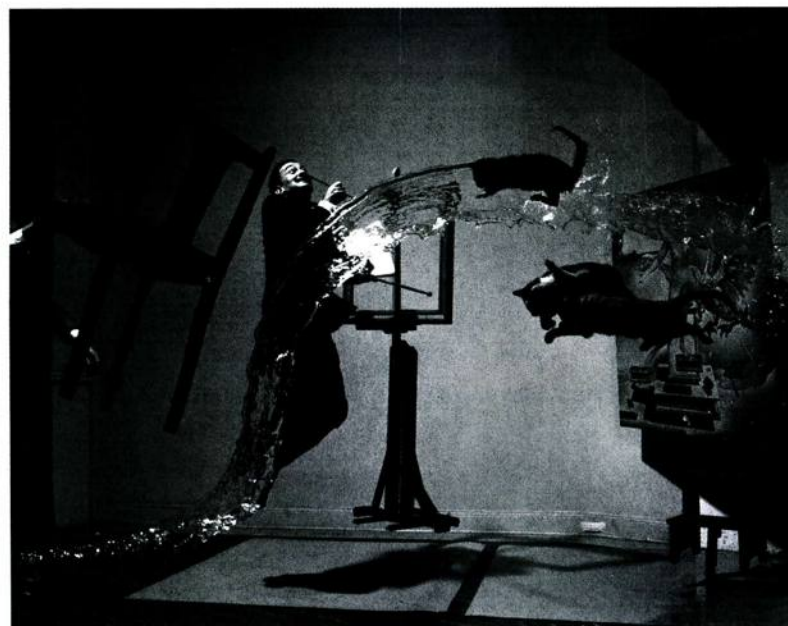
Сальвадор Дали. Постоянство памяти (Мягкие часы). 1931 г.



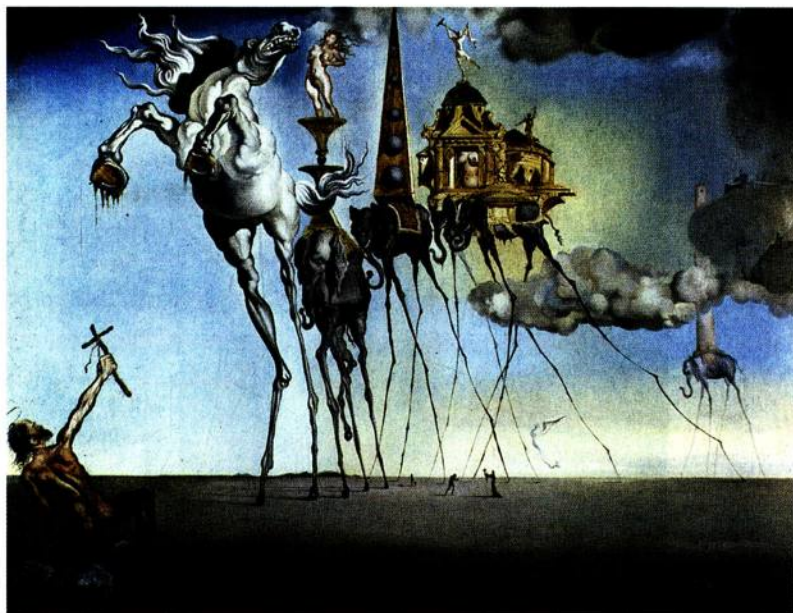
Сальвадор Дали.
Телефон-лобстер. 1936 г.



Филипп Халсман.
Усы Дали. 1954 г.



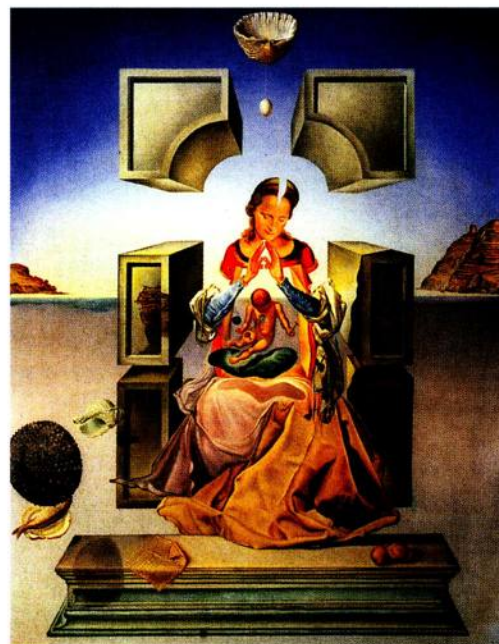
Филипп Халсман. «Dali Atomicus». 1948 г.



Сальвадор Дали. Испытание святого Антония. 1946 г.



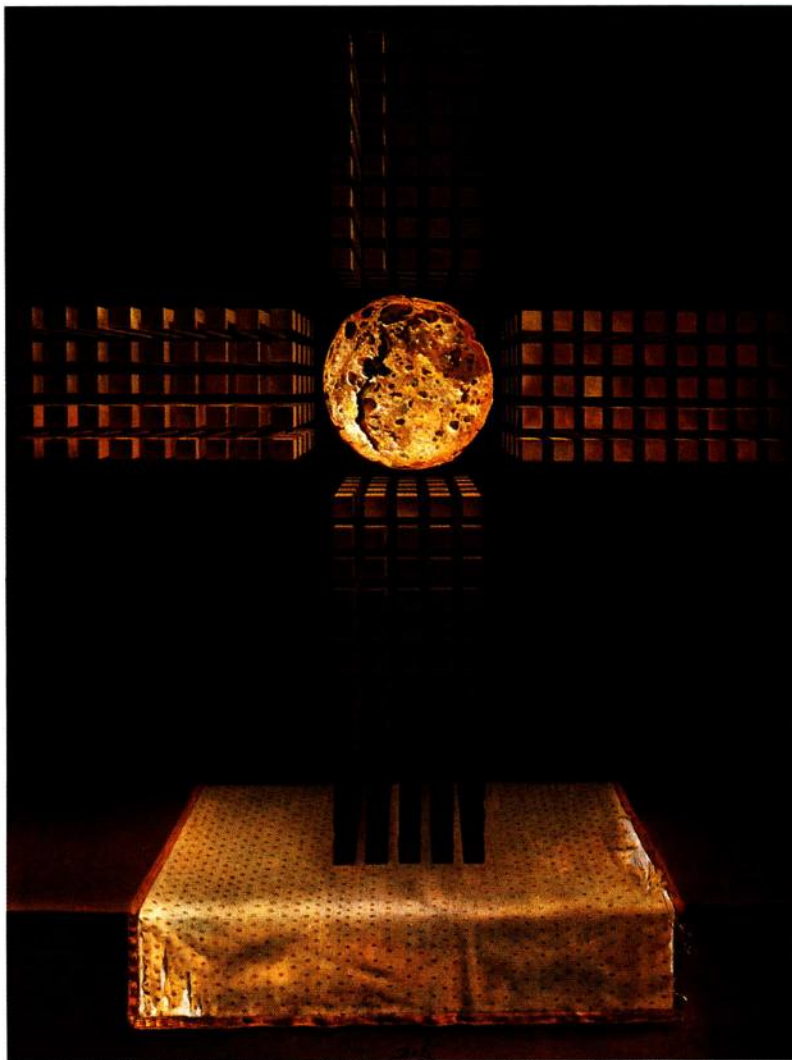
Сальвадор Дали. Евангельский натюрморт. 1952 г.



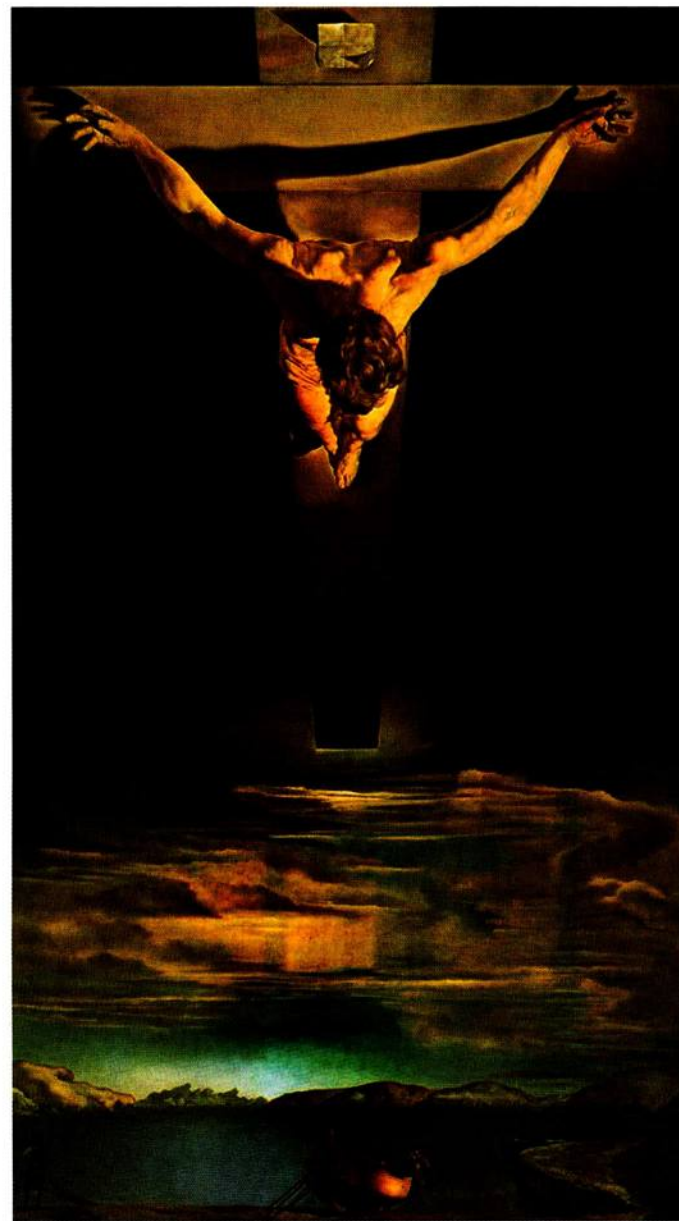
Сальвадор Дали.
Мадонна Порт-
Льигата (первая
версия). 1949 г.



Сальвадор Дали. Мадонна
Порт-Льигата (вторая
версия). 1950 г.



Сальвадор Дали. Ядерный крест. 1952 г.



Сальвадор Дали. Христос Святого Иоанна Креста. 1950–1952 гг.



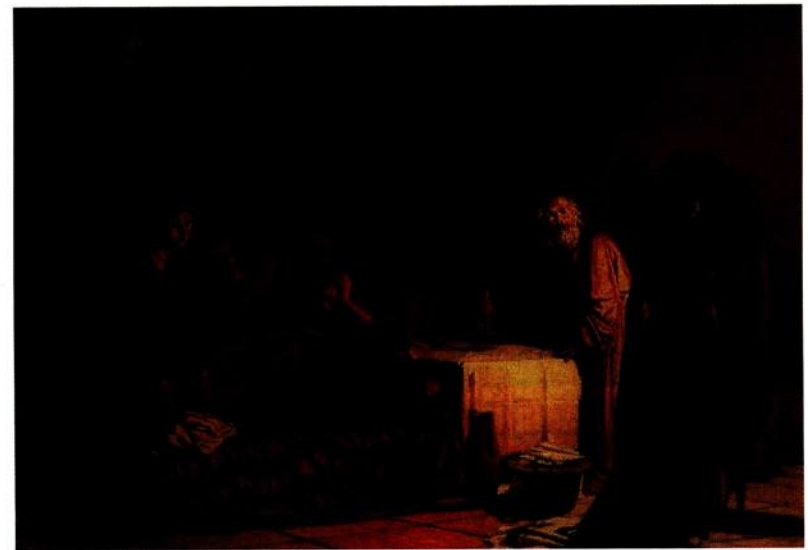
Сальвадор Дали. Тайная вечеря. 1955 г.



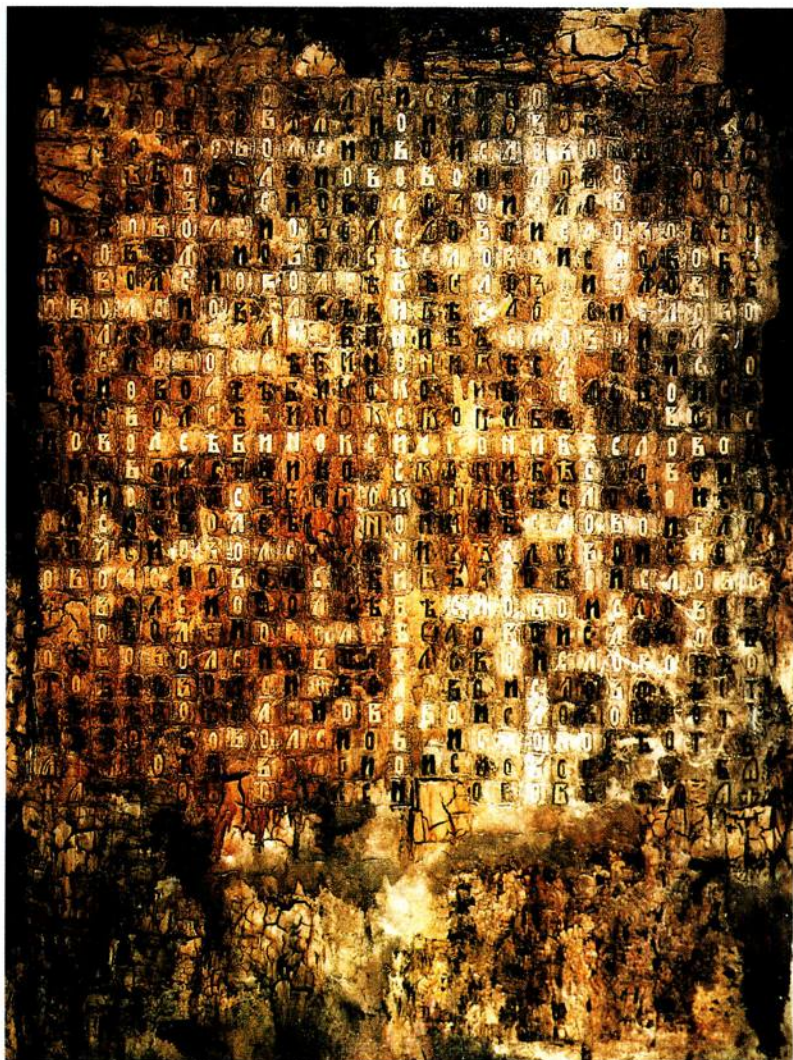
Леонардо да Винчи. Тайная вечеря. 1495–1498 гг.



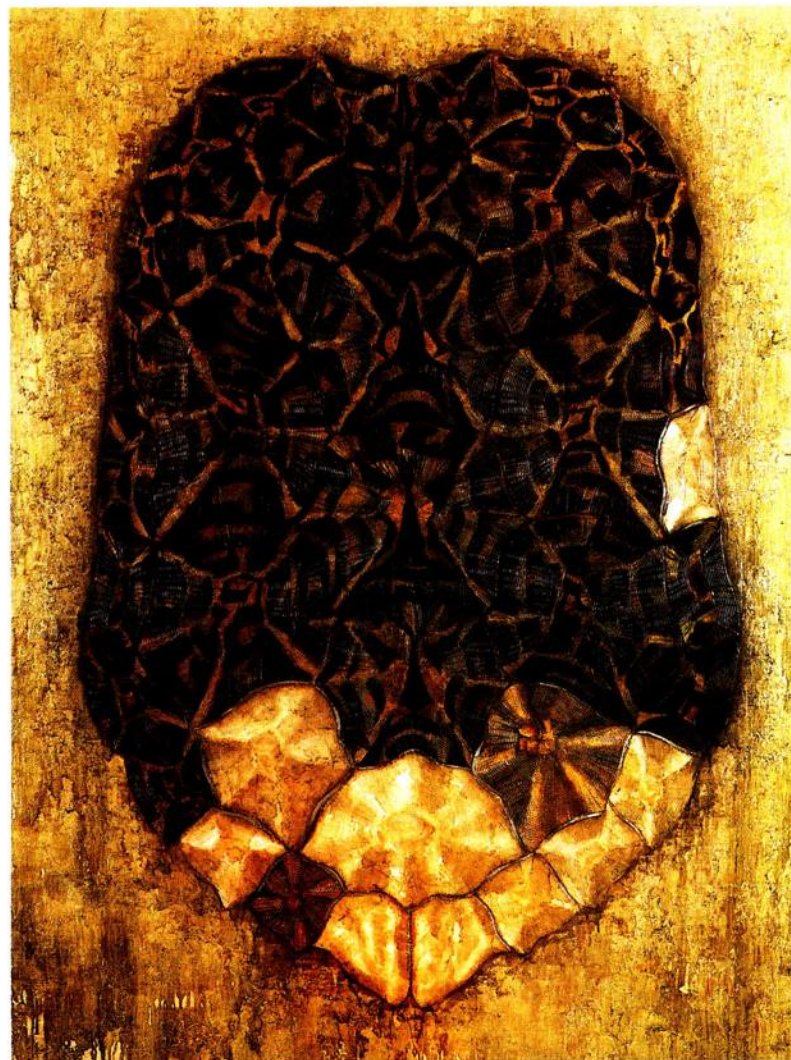
Симон Фёдорович Ушаков. Тайная вечеря. 1685 г.



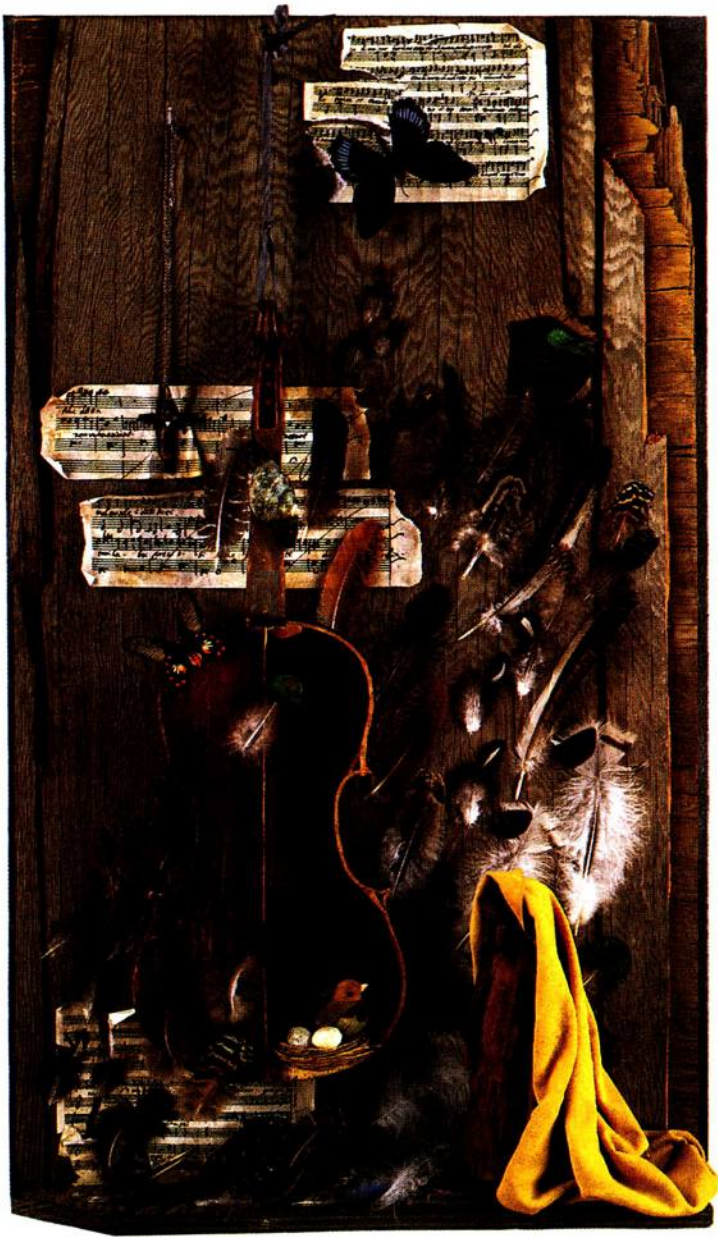
Николай Николаевич Ге. Тайная вечеря. 1863 г.



Дмитрий Плавинский. Слово. 1967 г.



Дмитрий Плавинский. Золотая черепаха. 1991 г.



Дмитрий Плавинский. Потерянная скрипка. 1998 г.

то же. Прежде всего потому, что офорт — техника чрезвычайно сложная. Я думаю, что сейчас настоящим классическим средневековым офортом занимаются очень немногие художники. Это очень скрупулезный, внимательный, трудоемкий технический процесс с травлением и печатью. Сложнейшее дело. А сейчас торопятся. Лучше прибить две доски к третьей, а к третьей четвертую, посадить сверху голую девку и сказать: «О, это новое слово! Это вообще, такого не было! Это пост-пост-пост-пост-постмодернизм!» Нет, Плавинский обращен к технике проверенной, это техника средневековая, это техника трудоемкая, это кропотливая работа с доской. Но зато она дает возможность рассмотрения тех тончайших деталей и процессов, которые невозможны в живописи. Я бы даже сказала, что то, что мы называем живописью Плавинского, чрезвычайно разнообразную по техническим приемам, — живопись синтезирующая. Тогда как офорты — произведения анализирующие, то есть дающие максимальное приближение элементов, деталей. Офорт вы обязательно должны поднести к глазам. Вы можете держать его в руке, постоянно рассматривать. У меня на стене висит офорт, который называется «Плещаница Старицкой». Нет дня, чтобы я ее не рассматривала. И никогда не могу ее рассмотреть в целом и до конца. Такое количество в ней художественно-самостоятельных и вместе с тем художественно-совершенных элементов. Вот в чем дело. Когда вы смотрите постоянно, каждый раз вы получаете дополнительные впечатления. Для меня «Плещаница Старицкой» — постоянное,

ежедневное впечатление. И приглашение к диалогу. Культура должна быть диалогична. А Плавинский диалогичен очень. Хотя как изобразительное искусство может быть диалогично? Это же не драма. Но все равно драма, я бы назвала его «драмой художественного познания». Годами вы смотрите на одно и то же, и рассматриваете это бесконечно. Для вас это время постепенного познания того, что в творчестве Плавинского удивительно сочетается. Целое с элементами, из которых соткано это целое. Был даже разговор о том, чтобы посвятить этому альбом или книгу. Подробнейшим образом воспроизвести на бумаге, например, «Книгу трав».

Одну из последних его работ, которая произвела на меня грандиозное впечатление, я бы назвала «художественной импровизацией». Это картина, посвященная музыке. Какое количество мыслей в этой картине, которая сама по себе представляет единую, цельную мысль! И я несколько слов хочу сказать о цельности мысли в этой картине. Она очень сложная, и я, конечно, только поверхностно могу ее разобрать. Но какое количество там деталей! Деталь в детали. Что-то похожее на сверхатомистическое строение мира, в зависимости от того, какую оптику вы берете: смотрите вы на мир в телескоп или рассматриваете его в микроскоп. Вот и у Плавинского — оптическое познание. Я бы и познание этой его картины назвала оптическим. Вы все время меняете оптику, когда рассматриваете её. Это феноменально. Назовите мне еще какого-нибудь современного художника, у которого была бы такая картина мира. И как я могу ее назвать,

если не предельной, почти фантастической резкостью изображения.

Сейчас, мне кажется, картина мира резко меняется. Начинает происходить тот процесс в науке и в культуре, который давным-давно утрачен. Тот, который был свойствен и ранним формам культуры, и средневековому искусству. Это изначальная цельность представления о мире. Когда-то у художников была цельность представления о мире. Каждый элемент содержал в себе всё. Ну как капля, которая содержит структуру океана и водопроводной воды. Вот точно так же и в элементе содержалось всё. Многообразие тех форм, из которых и была соткана эта элементность.

Я говорю о художнике Плавинском и его искусстве с волнением познания открытия. Для меня самое главное — наслаждение формами его искусства. Я часто не могу оторваться от того, что эстетически чувствую, воспринимаю. Это удивительное, совершенное качество его произведений. Я знаю Плавинского с того момента, как он вошел в наше искусство, то есть с конца 50-х — начала 60-х годов. Он был рядом со всеми. Кроме Плавинского я обожала Дмитрия Краснопевцева. Я очень любила и до сих пор люблю картины Дмитрия Краснопевцева. А в основном все увлекались Зверевым. Его размахом, широтой, его живописной радугой, цепкостью глаза, который схватывает портрет. А фигуры животных? Я никогда не забуду момент, когда меня познакомил со Зверевым замечательный человек Александр Александрович Румнев, актер, преподаватель пантомимы, коллекционер, великий знаток искусства... Он был открыва-

телем Зверева, он его очень любил. Но вот лично для меня существует фигура номер один, и всегда существовала, это — Дима Плавинский. Потому что он несет в себе огромный мир. В нем — цельность представления о мире. Именно та цельность, к которой должны вернуться искусство и наука. Если мне скажут, что у меня много эритроцитов или мало, это не будет означать, что у меня та болезнь, которая бывает от избытка или недостатка эритроцитов. Это — просто эритроциты, и больше ничего. Вот такое отношение и к искусству, как к анализу крови... Есть целый организм, есть целый человек. Если у него болит палец, значит, он вообще болеет, и всё. Потому что всё между собой связано. И, наверное, Плавинский единственный, кто может показать вот эту связанность, вот эту связь всего со всем. А что есть этот цемент связи? Ну, цемент связи есть, конечно, пребывание во временном полете, во временном пространстве. Вот совершенно удивительная его картина, одна из последних, и в ней — представление через время обо всем... Потому что время не абстрактное понятие. Оно всегда материализуется. Время всегда материализовано. Как можно себе представить сто миллионов лет? Почти невозможно. Но если я вижу яйцо динозавра, то время тогда опредмечено. Я вижу сто миллионов лет, которые этому яйцу. Если я вижу спил дерева, то вижу и эти круги, по которым мы считаем возраст дерева. По этому спилу я вижу и ту красоту, когда природа превращается в законченную, завершенную эстетическую форму. Плавинский создаёт такую форму, и у меня появляется реальное ощущение времени. Так и антич-

ность материализована не через руины, а когда через них представляешь цельность не только формы, но и связи этой формы с тем представлением древних о небе, о воде, о Боге — о том мире, в котором жили люди тысячи лет назад. И у Плавинского есть это представление давнего мира в картинах об античности.

У него очень много картин, посвященных музыке. В этих картинах формы особенно отточены и совершенны, он боится ошибиться хоть в чем-то. И здесь ощущение времени как образа, как поэтического пророчества... Интуитивно он понимает то же самое, что когда-то замечательно в строчке поэтической написал Мандельштам: «И может быть, до губ уже родились звуки и в бездревесности кружились листья...» В этой связи вспоминаю, какое огромное впечатление произвела на меня одна серия «Корриды» у Пикассо. Она состояла из целой серии тарелок, на которых была написана, нарисована вот эта коррида — от ее изначальности до ее сегодняшнего дня, до развития. И первая тарелка была такая: совершенно белая, абсолютно, и на ней деревянной палочкой или, может быть, кисточкой был начерчен силуэт быка. Бык как идея. Вот так и музыка для Плавинского. И у него в картине есть этот образ музыки, из которой ткался образ мира, его плотность, его материальность... Ведь музыка существует не только в нашем восприятии. Она существует и за пределами нашего восприятия, как движение червя по земле, если его подключить к датчикам. Музыка существует во всем. Звук и ритм природы — это есть музыка. Но есть еще и за природой звуки. Это музыка сфер, кото-

рые описывали древние. Их описывали пифагорейцы как некое прозрение, как иную реальность. Как Лаплас, который на кончике пера открыл еще одну планету. Ее никто не видел, ее не было, а он ее вычислил... Вот так и во внешней раме картины существует мир музыки, вычисленный пифагорейцами еще до того, как она появилась, эта музыка сфер. У Плавинского изображены все этапы пронизывания музыкой мира. Вплоть до того момента, когда она стала тем, что мы называем музыкой. Показано оформление этого стихийного, космоземного или внеземного звучания в некую, согласную с нашим восприятием, музыкальную гармонию. У него существует музыка Баха, музыка Моцарта. Абсолютно гениальная картина, когда есть все уровни, все ступени проступания музыки из того мира, где она есть, но нет ни нас, ни нашего воображения. До того момента, когда она становится нотами на нотной бумаге, пером, которым она записывалась великими композиторами. Именно это мы музыкой и называем. Явленное нам музыкальное произведение для исполнительства. А на самом деле музыка находится и за этими пределами. Потому что природа есть музыка. Потому что то, что за природой, есть музыка. Потому что, может быть, музыка и есть первичность материи. То есть ее ритм, ее звук, неведомый нам, но он есть. Вот я так понимаю художника, который обладает цельностью представления о мире... Это же выявлено и в картине. Не в трактате, а в живописи, которая очень интересно построена, которая глубоко тебя волнует. И какая бы ни была у Плавинского оригинальность и самостоятельность его

художественного почерка, который ни с чем и никак спутать нельзя, он все равно художник XX века. В то же время мы очень хорошо знаем следы и связь его искусства с искусством других эпох. Скажем, совершенно очевидную для меня, очень глубокую связь с Дюрером. Как и Дюрер, Плавинский стремится к совершенству, абсолютному совершенству своих художественных форм. Он доводит их всегда до совершенства. Так же, как и Дюрер, он очень внимателен к деталям, скрупулезен... Работает, как художник позднего Средневековья, как художник Возрождения, как художник готический, как художник Ренессанса... И в черном обрамлении одной из рам мы видим «главы» его «саги» о художественной музыке. Есть и следы, конечно, Малевича и других художников XX века. Он говорит с нами на языке XX века, но мыслит как вневременной, внемирный, внутримирный художник, вне народа и времени и внутри времени и народа. Что я и называю великой художественной свободой. Такое может позволить себе только мастер — человек, способный доказать свое профессиональное право на исключительность.

Я видела и самую последнюю работу Плавинского. Она меня поразила своей необычностью. Для меня это явилось предощущением близости границы, близости края исторического. Когда он поднял тему такую, какую поднимал Данте в «Божественной комедии». Вот этого ада и рая, вот этих миазмов, которыми мы отравляем жизнь. На его картине скапливаются все эти образы Данте и Гойи, образы разрушения, тлетворности. Их накопилось очень много, и они разрывают оболочку даже тако-

го всехудожника о всемире, как Дмитрий Плавинский. Как называется эта картина у него? «Путь в бесконечность». Она производит, конечно, очень сильное впечатление. Естественно, она напоминает и видения Босха, и темы Гойи и Босха. Но, конечно, она у него решена совершенно самостоятельно. «Так, на воздушных путях голосов переключка». Произведение на одну и ту же тему — тему гибельности и погибельности накопившихся миазмов мира.

Дмитрий Плавинский всегда стремится к катарсису. Но его стремление к катарсису есть не только очищение и разрушение, а ещё и представление античности о мировой гармонии. Потому что катарсис — это всегда итог разрушения и начало восстановления гармонии. Через трагедию восстановление гармонии! Это всегда ему было свойственно. У него всегда было это восстановление через какие-то конфликты времени разрушающего и создающего. Это единственная вещь, которая так трагически режет душу напополам, как сказал бы Высоцкий.

Из поколения Плавинского осталось очень мало художников, и он, может быть, единственный из всего своего поколения, который сегодня полномерно и полноценно работает. У него не бывает творческой остановки. Он находится все время в творении. Он выбрал жизнь, занятую только искусством. Свободную от лишних общений, от лишних впечатлений жизненных, которые ему сейчас не нужны, отсеченную от всего, в чем мы себе не можем отказать, в мелких каких-то соблазнах. Он очень аскетичный человек, он бесконечно аске-

тичный. Я не хочу сказать, что он святой, да спаси меня Бог. Он полнокровный человек, но он это выбрал. Потому что, с одной стороны, у него какое-то предназначение, миссия, а с другой — свободный выбор. Он выбрал творчество и творческую жизнь до конца, а не презентации, выставки, концерты и различные развлечения. Он выбирал такую аскетичность.

Некоторые считают, что им жизнь что-то должна, а я считаю, что у жизни в долгу. Я считаю, что не только я жизнь очень люблю, но и жизнь меня тоже любит. Потому что одаривает меня какими-то незаслуженными великими подарками. И я встречаю в своей жизни людей, с которыми могу общаться и которых я бы определила, как бы объединила в некое племя, таких вот обособленных личностей. Совершенно обособленных. Вне зависимости от того, какую жизнь они проживают. Есть небольшое число таких личностей, именно личностей, а личность — это человек, который определяет сам себя, а не его определяют. Я к ним хочу отнести Льва Николаевича Гумилёва. Я горжусь тем, что этот человек одарил меня своим временем, своим вниманием, я бы сказала, дружбой и правом читать его «Этногенез». Я очень этим горжусь. С Львом Николаевичем я познакомилась в 1966 году во Пскове, где он работал с Всеволодом Петровичем Смирновым, когда Смирнов делал крест медный на могилу Анны Андревны Ахматовой, его матери. Лев Николаевич был в лагерях, с некоторыми перерывами с 32-го по 56-й год, ему вообще не давали учиться. Но он прожил сам свою самостоятельную жизнь так, как считал нужным ее прожить, прой-

да через всё! Был он востребован временем? Никогда! Он был им активно гоним. Он был им ненавидим. Между тем этот человек был уникальнейшим создателем той теории, которая, может быть, ближе всего Плавинскому. Это — теория этногенеза. Теория этногенеза и пассионарности рассматривает процессы как единые и взаимодействующие. Этническая история людей соединяет в себе использование земли, воды с историческими событиями, с появлением исторических личностей, она создает этапы этногенеза. Вот что такое личность? Человек, проживающий жизнь, которую он выстраивает САМ. Не смотря ни на какие обстоятельства. Все обстоятельства жизни Гумилёва были против него. Тем не менее, свою жизнь он выстроил так, как считал нужным. Несмотря на то, что прошел всю войну в штрафных батальонах, несмотря на то, что сидел в самых страшных лагерях. Его отпустили только в 56-м году. Тем не менее он создал множество трудов по теории этногенеза. Их сейчас все знают, все книги Гумилёва продаются. Если бы тогда, когда я с ним в 66-м году познакомилась, кто-нибудь сказал мне, что его книги будут продавать в магазинах, я бы ни за что не поверила. Но есть одна таинственная вещь. Какое количество людей сейчас знает его имя, читает его книги! Но спросите у меня: «Кто-нибудь понимает, что читает?», я скажу: «Нет!» Потому что, когда я слышу, что говорят и как употребляют слова «пассионарий», «пассионарность», еще что-то, я понимаю, что никто даже не понимает, что он прочитал. И пассионарной считают личность, которая таковой не является. Но я хочу сказать, что, подобно Плавинскому,

Гумилёв — это люди одного семени, одного племени создающих свой собственный мир. Не востребованных временем, но идущих только по своему пути, маниакально, без которого жить они не могут. Есть еще один пример. Это мои отношения, которые сложились с таким человеком, как Тонино Гуэрра. Итальянец, состоятельный, благополучный, ему 92 года, классик итальянского Возрождения XX века. Он делал фильмы с Феллини, с Антониони, с Бертолуччи, с Франческо Рози, с братьями Тавиани, с кем он только не работал! Поверьте мне, он принадлежит этому же племени. Ему сейчас 92 года, он стал делать драматургию. Он пишет пьесы. Я хочу сказать о том, что Тонино Гуэрра является создателем абсолютно новой, не бывшей еще никогда драматургии. Нового театра. Точно так же, как когда-то Чехов создал новый театр. У Чехова оказался режиссер Станиславский. Он был им недоволен как режиссером, и все-таки Станиславский первым стал ставить, еще при жизни Чехова, его пьесы. Хотя понимал их совсем не так, как понимал автор. А вообще-то создателем театра был Эсхил. Великими создателями театра были не только драматурги, но и режиссеры, такие, скажем, как Мейерхольд. Сейчас театр находится в кризисе. То, что люди переодевают Германна или графиню-бабушку в современные костюмы и те поют странными голосами в этих костюмах, ровно ничего не означает. От этого новая опера или новый театр не появляются. Это называется «Тришкин кафтан». Это перешивание, это перелицовка. «Давайте перелицуем на этот лад». Я очень хорошо помню, как в «Роковых яйцах» замечательный Булгаков описал

не любимого им Мейерхольда, когда тот ставил «Бориса Годунова» и бояре висели вниз головой на этих самых турниках. «Годунова надо ставить так, как Пушкин написал. Зачем на турники вешать?» Так вот, я утверждаю, что Гуэрра создал новый театр. Я с огорчением, с великими слезами, когда познакомилась с его драматургией, думала: «А кто ее будет ставить?..» А что же это за драматургия? Это удивительный театр. Все драматурги описывают наш мир. По-разному, в разных жанрах. Иногда им нужен внутренний монолог, чтобы мы знали, о чем речь идет, как у Мольера или Шекспира. Другие в сторону отворачиваются и тоже говорят свой внутренний монолог, но про себя. А Гуэрра создал театр сознания. Я даже не могу вам сказать, что это такое. Это пьесы необычайной интересности и красоты. Мечтаю, чтобы эти пьесы были напечатаны по-русски, чтобы их услышали режиссеры. Может, найдется какой-то молодой человек, который поймет, как сделать этот новый театр. А почему он в 92 года стал создать свой новый театр, который никем не востребован? Да и сам Тонино Гуэрра не очень-то востребован... Да потому что, несмотря ни на что, никогда не позволял себе отвлечься. Так же точно жил Гумилёв. Так же точно живет Дмитрий Плавинский.

Я говорю только о тех, через судьбу которых прошла я, и они прошли через мою судьбу. Эти люди не знакомы друг с другом, они не связаны между собой. Но у них есть одинаковые черты. Время проходит через них, огромный поток времени, и они проходят сквозь это время, осуществляя его на своем уровне. Через картины и офорты Пла-

винского, через теорию этногенеза Гумилёва, через новые пьесы Гуэрры... И у этого пестрого племени, разнорасового, разновременного, разносудебного, всегда есть одна и та же черта: превыше всего — внутренняя свобода личности и осуществление, аскетизм. И несоединение фактическое с теми обстоятельствами, в которых они живут.

Паола Волкова
Мост через бездну
Книга пятая

Ответственный редактор О. Свирина
Художественное оформление О. Ерофеев
Верстка В. Челядинова
Корректор А. Иванова

ООО «Издательский Дом «Хорошая книга»
119121, Москва, ул. Плющиха, 11
e-mail: horoshaya.kniga@mail.ru
www.zebrae.ru

Санитарно-эпидемиологическое заключение
№ 77.99.60.953.Д.009937.09.08 от 15.09.2008 г.

По вопросам приобретения книг
обращаться по адресу:
ООО «Издательство «Зебра Е»
119121, Москва, ул. Плющиха, 11
Тел.: (499) 995-09-42
kniga@zebrae.ru
svirin@zebrae.net

Подписано в печать 22.10.2014
Формат 60×90¹/₁₆. Усл. печ. л. 17.
Тираж 20 000 экз. № заказа 730.

Отпечатано в соответствии с предоставленным оригинал-макетом
в ОАО «ИПП «Уральский рабочий»
620990, г. Екатеринбург, ул. Тургенева, 13
http://www.uralprint.ru, e-mail: book@uralprint.ru